

**Alain Badiou**

# **Πολιτική, Τέχνη και Διανοούμενοι**

**Άρθρα και Συνεντεύξεις**



**Alain Badiou**

## ***Η Κρίση των Αριστερών Διανοούμενων\****

***Πώς ερμηνεύετε τις πρόσφατες πολιτικές και εκλογικές αλλαγές στη Γαλλία;***

Ως το αληθινό τέλος της Γαλλικής Πολιτικής, όπως είχε αναδυθεί μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο: ένα σύστημα αριστεράς-δεξιάς, το οποίο διατηρούσε μια κοινή αποτίμηση του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, από τον Πεταϊνισμό και την Αντίσταση. Ένα σύστημα γκωλικό-κομμουνιστικό. Ο Σιράκ ήταν ο Μπρέζνιεφ του γκωλισμού, δηλαδή, αυτός που συντηρούσε ένα καταθρυμματισμένο σύστημα και του οποίου η συνετή πρόνοια ήταν ότι άξιζε περισσότερο να μην κάνει τίποτε. Η εκλογή του Νικολά Σαρκοζύ και το γεγονός ότι κάποιος υποτίθεται από την αριστερά μπήκαν στην κυβέρνηση του, σηματοδοτούν το τέλος της μεταπολεμικής περιόδου. Στο μεταξύ, ποια είναι αυτή η νέα δεξιά, η οποία, αν και δεν είναι γκωλική, κατόρθωσε να μεταγγίσει τη φωνή της άκρας δεξιάς; Ας πούμε τα προφανή: ήταν ο καπιταλισμός απαλλαγμένος από συμπλέγματα και η αποκατάσταση, ταυτόχρονα τεχνητή και επιθετική, του εθνικού νοήματος.

Πέραν από τα παλιά αντιδραστικά αποφθέγματα του τύπου “είναι εντάξει να είσαι πλούσιος” και “οι φτωχοί πρέπει να δουλεύουν περισσότερο και να μας υπακούουν,” το θετικό περιεχόμενο του Σαρκοζυισμού είναι αμφίβολο. Το αρνητικό περιεχόμενό του είναι πολύ γνωστό: οι διώξεις των ξένων και των μεταναστών, ιδίως όταν είναι εργάτες ή/και φτωχοί, το ειδικό υπουργείο που “ασχολείται” με τις υποθέσεις αυτών των ανθρώπων, η επιβολή αυστηρότερων περιοριστικών μέτρων πάνω στους νέους των λαϊκών τάξεων. Η αληθινή εκστρατεία του κ. Σαρκοζύ δεν ήταν για την προεδρική εκλογή, αλλά ήταν μάλλον οι δράσεις του ως υπουργού εσωτερικών. Ο νόμος του για τη μετανάστευση, τόσο ανελέητος όσο και άγνωστος στο κοινό, και οι εξουσιοδοτήσεις για ανοιχτούς αστυνομικούς ελέγχους έχουν επίσημα εισαγάγει τον λεπενισμό μέσα στο κράτος και έχουν ενταφιάσει τη “γαλλική εξαίρεση.” Από όλα αυτά βγαίνει η ολική χρεοκοπία της αριστεράς και της άκρας αριστεράς, οι οποίες εξακολουθούν να είναι ακόμη προσκολλημένες στη μεταπολεμική συναίνεση.

***Ποιες συνέπειες μπορούν να έχουν αυτοί οι πολιτικοί μετασχηματισμοί στη ζωή των διανοούμενων;***

Η συσπείρωση δυνάμεων από τον κ. Σαρκοζύ συμβολίζει τη δυνατότητα που έχουν οι διανοούμενοι και οι φιλόσοφοι να αποτελούν, από εδώ και στο εξής, τους κλασικούς αντιδραστικούς “χωρίς δισταγμούς ή παράπονα,” όπως λένε οι στρατιωτικοί κανόνες. Μέσα σ’ αυτή τη συσπείρωση συμπεριλαμβάνονται η διεφθαρμένη διαπλοκή των πλούσιων και των ισχυρών, η ξενοφοβία εναντίον του απλού λαού και η λατρεία της αμερικάνικης πολιτικής. Ακόμη κι ο Raymond Aron την απεχθανόταν! Κατά τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου είχε συγκροτηθεί το είδωλο μιας δημόσιας προσωπικότητας, που σαν τυπική της φιγούρα είχε το διανοούμενο της αριστεράς. Τώρα πρόκειται να γίνουμε μάρτυρες – όπως αναμένω – του θανάτου του αριστερού διανοούμενου, ο οποίος θα καταποντισθεί ταυτόχρονα με ολόκληρη την αριστερά και θα πρέπει να ξαναγεννηθεί από τις στάχτες του όπως ο φοίνικας! Μια τέτοια αναγέννηση δεν μπορεί να γίνει παρά μόνο μέσα από ένα από τα εξής δυο εναλλακτικά ενδεχόμενα: είτε του πολιτικού ριζοσπαστισμού ενός νέου τύπου ή της αντιδραστικής συσπείρωσης. Τίποτε ενδιάμεσο.

***Βρίσκεσθε, μετά τη δημοσίευση του βιβλίου σας “Περιστάσεις 3. Οι προδιαθέσεις της λέξης ‘Εβραίος’” (Lignes, 2005), στο επίκεντρο μιας διανοητικής πολεμικής ως προς τις θέσεις σας για το κράτος του Ισραήλ, τις οποίες κάποιοι παρουσιάζουν ότι ενοούν τον εξαφανισμό του. Ποια είναι η γνώμη σας για το θέμα αυτό;***

Πιστεύω ότι αυτή η πολεμική, αν την κατανοήσουμε στο συνεπέστερο και ψηλότερο επίπεδό της, περιστρέφεται γύρω από το ερώτημα της καθολικότητας. Ποια είναι η σχέση μεταξύ της λέξης “Εβραίος” σ’ όλη της την έκταση, τον ιστορικό και διανοητικό απόηχό της, και της χειραφετικής καθολικότητας; Η καθολικότητα υφίσταται μια επίθεση από τη δεξιά, η οποία πρεσβεύει ότι θα πρέπει να επιστρέψουμε στις αξίες του έθνους, της παράδοσης, της θρησκείας, στα ήθη της οικογένειας κ.λπ. Αλλά όμως πρέπει ακόμη να λάβουμε υπόψη μας την επίθεση της αριστεράς, η οποία πρεσβεύει ότι η αφηρημένη καθολικότητα ήταν πάντοτε μια μορφή διανοητικού

\* Κοινωνικά Κινήματα και Δίκτυα, <http://thrymmata.blogspot.com/2007/08/alain-badiou.html>

Ο Γάλλος φιλόσοφος Alain Badiou, στη Συνέντευξη στην εφημερίδα Le Monde στις 17 Ιουλίου 2007.

ιμπεριαλισμού και θεωρεί ότι οι σεξουαλικές, φυλετικές και κοινοτικές ταυτότητες πρέπει να υπερασπισθούν. Απέναντι σε ποιους; Εντάξει, τελικά, απέναντι στην αφαίρεση της αγοράς. Σ' αυτή τη συζήτηση, εκτιμώ ότι κατέχω μια θέση στο μέσο, παρότι θεωρούμαι σκληρό καρύδι. Αντιτίθεμαι σε μια παραδοσιακή υπεράσπιση των ηθικών, των εθνικών ή των θρησκευτικών ταυτοτήτων, αλλά επίσης αντιτίθεμαι και σε μια εκσυγχρονιστική υπεράσπιση, η οποία προσποιείται ότι καθιστά τις ταυτότητες το επίκεντρο της πολιτικής αντίθεσης στον παγκοσμιοποιημένο καπιταλισμό. Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, προσεγγίζω το ερώτημα της λέξης "Εβραίος."

***Γιατί αναγάγετε το ερώτημα σε μια λέξη; Δεν αποτελεί αυτό μια πραγματικότητα;***

Φυσικά! Είναι το ίδιο με τη λέξη "Γάλλος".. Αλλά όμως το να "είμαι Γάλλος" δεν μ' εμποδίζει να είμαι αφρικανικής ή αριστοκρατικής προέλευσης ή μισός Γερμανός, να έχω αυτήν ή εκείνη τη γνώμη για τη χώρα μου, να έχω κληρονομήσει τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης ή αντίθετα τα φετιχιστικά οράματα κάποιας χώρας.. Με μια λέξη, σε κάποιο μεταβλητό βαθμό, βρίσκουμε μπροστά μας μια άπειρη πολλαπλότητα. Διαφωνώ μ' αυτούς που λένε ότι ο "Εβραίος" είναι ένα όνομα, κι όχι μια λέξη, δηλαδή, μ' αυτούς οι οποίοι υποστηρίζουν ότι ο τρόπος συνάρθρωσης, που σχηματίζει η λέξη, είναι ενιαίος κι απολύτως μη αναγώγιμος σ' οτιδήποτε άλλο. Κατά τη γνώμη μου, αυτά τα πράγματα δεν είναι υποστηρίξιμα, παρά μόνον εφόσον παρεμβαίνει η θεική υπερβατικότητα. Σ' αυτήν την περίπτωση, και μόνο σ' αυτήν, μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι ο "Εβραίος" είναι ένα όνομα, διότι εγγράφεται τότε μέσα στο χώρο μιας επιλογής: ο "Εβραίος" είναι το όνομα της Ένωσης. Υποστηρίζω, όπως το είχε ήδη κάνει ο Levinas μ' ένα συγκροτημένο τρόπο, ότι είναι αδύνατο να υποστηρίξουμε αυτήν την ονομαστική εξαίρεση, χωρίς να έχουμε κάποιο στήριγμα πάνω στην θρησκεία.

Ο στόχος μου στην πραγματικότητα δεν είναι ούτε ο σιωνισμός, ούτε η ύπαρξη του κράτους του Ισραήλ κι ούτε περισσότερο κάποιος τύπος σχέσης μεταξύ της ταυτότητας και του κράτους. Αυτό που επικρίνω είναι μια ιδεολογική εργαλειοποίηση της λέξης "Εβραίος" στο πλαίσιο της διανοητικής πολεμικής, ιδίως στη Γαλλία, με σκοπούς που πιστεύω ότι είναι συνδεδεμένοι με το αντιδραστικό κύμα, μέσα στο οποίο είμαστε όλοι βουτηγμένοι σχεδόν για τριάντα χρόνια τώρα. Θα ήταν τρομερό για τους Εβραίους, αυτή τη ζωντανή πολλαπλότητα, να αφήσουμε τη λέξη, που τους ορίζει και η οποία από παλιά είχε μια στενή σύνδεση με τις περιπέτειες της καθολικότητας, να γίνει το σύμβολο του εκσυγχρονισμένου καπιταλισμού, της αντι-αραβικής ή της αντι-αφρικανικής ξενοφοβίας και των αμερικανικών πολέμων. Δηλώνω, με αληθινή λύπη, ότι διάφοροι άνθρωποι, με τους οποίους ήμουν κοντά, μερικές φορές ήμασταν αγαπημένοι φίλοι, οι οποίοι γύρω στα 1970 κινιόντουσαν πέριξ του επαναστατικού μαοϊσμού, άρχισαν σιγά-σιγά να αναφέρονται στη λέξη "Εβραίος" και στο κράτος του Ισραήλ σαν στήριγμα για κάτι πολιτικά και διανοητικά ευρύτερο, το οποίο θα μπορούσε να ονομασθεί η επανενσωμάτωση στη Δύση. Με τη "Δύση," εννοώ το σύνολο των αναπτυγμένων και "δημοκρατικών" χωρών, την ισχύ τους και τον εικαζόμενο ανώτερο τρόπο ζωής τους. Το ανήκουστο τραύμα, που επήλθε από την εξόντωση των Εβραίων της Ευρώπης μέσα στους θαλάμους αερίων των ναζί, καθιστά επικίνδυνη αυτήν την εργαλειοποίηση, επειδή ακριβώς καταρρακώνει τη σκέψη και την ακινητοποιεί μέσα σε μια συντηρητική μνήμη.

***Σας κατηγορούν ότι επιτίθεσθε στη μνήμη του Ολοκαυτώματος, του Shoah, ή τουλάχιστον στις χρήσεις του. Συμβαίνει αυτό γιατί εξυπηρετεί την πορεία που καταγγέλλετε;***

Θεωρώ ότι η προαγωγή των σφαγών και των θυμάτων σαν τα μόνα ενδιαφέροντα περιεχόμενα της Ιστορίας συνδέεται με μια βαθιά διαδικασία αποπολιτικοποίησης. Η εξέταση όλων των καταστάσεων αποκλειστικά δια μέσου ηθικών κατηγοριών οδηγεί στην πολιτική ανικανότητα. Από την άλλη μεριά, δεν θεωρώ ότι η μνήμη αποτελεί μια καλή κατηγορία, αν επιθυμούμε τη μη επανάληψη των καταστροφών, διότι η μη επανάληψη προϋποθέτει μια ορθολογική κρίση για αυτό που έχει συμβεί. Η συναισθηματική μνήμη, που βασίζεται στον τρόπο και στις εικόνες του, είναι πάντα διφορούμενη. Η διάκριση μεταξύ αυτού που εκφράζει το αίσθημα της απώθησης και το αίσθημα της έλξης είναι πολύ δύσκολη. Ναι, δυσπιστώ απέναντι στη μνήμη. Τόσο απέναντι στη μνήμη της αποικιοκρατικής θηριωδίας ή του Σταλινισμού, όσο κι απέναντι στη μνήμη του Ναζισμού. Η πολιτική και ιστορική γνώση πρέπει καθολικά να αντικαταστήσει την αμφίβολη μνήμη, που αποτελεί την χαρακτηριστική λεία της κάθε προπαγάνδας.

***Είναι μ' αυτήν την έννοια που προτείνετε στις Περιστάσεις 3 να ξεχάσουμε το Ολοκαύτωμα;***

Η φράση αυτή, που εμφανίσθηκε σε μια συνέντευξη που έδωσα στην Ισραηλινή εφημερίδα Haaretz, ήταν, όπως θα υποπτεύεσθε, μια σκόπιμη απεισκευσία: δεν θα μπορούσε να γίνει κατανοητή έξω από ένα πλαίσιο που πραγματεύεται τις συνθήκες ενός ενδεχόμενου διάλογου μεταξύ Παλαιστίνιων και Ισραηλινών. Η επόμενη φράση μου έκανε ακριβώς σαφές το ότι μια τέτοια λήθη είναι προφανώς αδύνατη.

***Δεν είναι η μνήμη του Ολοκαυτώματος, του Shoah, αυτό που συντηρεί, τουλάχιστον στη Δύση, τη νομιμότητα του Κράτους του Ισραήλ;***

Τα πράγματα πρέπει να γίνουν σαφή: ποτέ δεν είχα σκεφθεί ότι η μοίρα των Ισραηλινών ήταν να ριχθούν στην θάλασσα. Επιπλέον, δεν πιστεύω ότι το ερώτημα των συνόρων του Ισραήλ βρίσκεται στο κέντρο του προβλήματος. Από το εσωτερικό μιας αποδεκτής κατάστασης, με άλλα λόγια, θεωρώντας ότι η εγκατάσταση εκατοντάδων χιλιάδων Εβραίων σ' αυτό το μέρος είναι μη αντιστρέψιμη, εκτιμώ ότι η ρυθμιστική ιδέα για το μέλλον της περιοχής δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά η κοινή ζωή και μοίρα των Παλαιστίνιων και των Ισραηλινών στα ίδια εδάφη. Πάντοτε θεωρούσα ότι η ιδέα ενός "Εβραϊκού κράτους" ήταν επικίνδυνη. Σήμερα, οι πολιτικές της χειραφέτησης υπαγορεύουν όπως οι εθνικότητες και τα κράτη δεν πρέπει να ορίζονται αποκλειστικά μέσω όρων ταυτότητας ή φυλής. Στο ελάχιστο επίπεδο: ο νόμος του αίματος απέναντι στο νόμο της γης. Το Ισραήλ υποχρεωτικά θα αντιμετωπίσει αυτή τη μελλοντική προοπτική, όπου η καθολικότητα καθιερώνεται σιγά-σιγά εκεί όπου κάποτε κυβερνούσε η ιδιαιτερότητα.

***Αυτό σας φαίνεται ότι θέτει σε προβληματισμό τη νομιμότητα του Ισραήλ ως Εβραϊκού κράτους;***

Βλέπετε, έχω βέβαια γράψει κάποια πράγματα πολύ πιο επικριτικά για τη Γαλλία από όσο για το κράτος του Ισραήλ! Ο Σιωνισμός μπορεί να καταγραφεί και κάτω από την αποικιοκρατική διάσταση, αλλά και κάτω από την επαναστατική διάσταση. Έχει συνδυάσει και τις δυο πλευρές, κάτι που τον καθιστά ιδιόμορφο φαινόμενο. Το ότι κάποιοι άνθρωποι, οι οποίοι προσδιορίζονταν στους κόλπους των Ευρωπαϊκών εθνών ως μια ιδιαίτερη μειονότητα εθνικού χαρακτήρα – την Εβραϊκή μειονότητα – επιθυμούσαν να βρουν ένα τόπο, όπου θα πραγματοποιούσαν εδαφικά αυτήν την ταυτότητα κάτω από τη μορφή ενός κράτους, είναι μια ιστορική πραγματικότητα, η οποία, όπως οποιαδήποτε άλλη πραγματικότητα αυτού του είδους, δεν είναι ούτε νόμιμη, ούτε παράνομη. Αυτό που δεν θεωρώ λογικό είναι να θεωρείται αυτή η περιπέτεια σαν μια εξαίρεση μεταξύ όλων των παρόμοιων εθνικών περιπετειών και μόνο αυτό.

**Η παρακμή της δημοσιογραφίας**

**Τα επίσημα ψέματα, η**

**αλήθεια και τα μέσα**

**ενημέρωσης**

**Ο γάλλος φιλόσοφος Αλέν Μπαντιού σχολιάζει την**  
**ελληνική επικαιρότητα και στέλνει μήνυμα αισιοδοξίας**

**ΛΩΡΗ ΚΕΖΑ**



Ο Αλέν Μπαντιού είναι ένα ακτιβιστής φιλόσοφος, κάποτε μαοϊστής που πήρε μέρος στον Μάη του '68. Στα γραπτά του περιλαμβάνονται πεζογραφικές δοκιμές, θεατρικά, διασκευές, αλλά το κυρίως συγγραφικό έργο του αφορά τη φιλοσοφία, με γνωστότερο τίτλο «Το άτομο και το συμβάν» (1988). Δίδαξε επί 30 χρόνια στο Πανεπιστήμιο Paris-VIII και στη συνέχεια ανέλαβε τη διεύθυνση του Τμήματος Φιλοσοφίας της Ecole Normale Supérieure.

**- Ερχεστε στην Αθήνα σε μια περίοδο πολιτικής κρίσης που περιλαμβάνει απόπειρες αυτοκτονίας, κακοδιαχείριση δημοσίου χρήματος, συναλλαγές δημοσιογράφων, γυμνές φωτογραφίες και κυβερνητικά ψεύδη. Υπάρχει τρόπος να απαιτήσουμε την αλήθεια;**

«Η διάδοση της αλήθειας θέλει οργάνωση και χρόνο. Στη Γαλλία συμβαίνει το ίδιο, τα μέσα ενημέρωσης είναι στην υπηρεσία των εξουσιών, όχι τόσο της πολιτικής αλλά της οικονομικής εξουσίας. Η μάχη απέναντι στα επίσημα ψέματα μπορεί να γίνει μέσα από περιθωριακούς δημοσιογράφους που είναι τίμιοι, με τη χρήση του Διαδικτύου, το ελεύθερο ραδιόφωνο. Οι αντιδράσεις μας πρέπει να συνάδουν πάντα με το μέγεθος του κακού».

**- Αν δεν επαρκεί η αντίδραση τι θα πρέπει να κάνουμε; Να περιμένουμε τρία χρόνια ως τις επόμενες εκλογές;**

«Σε καμία περίπτωση. Πρέπει να αντιδρούμε άμεσα. Να διοργανώνουμε συνελεύσεις, συζητήσεις, πορείες, να διανέμουμε φυλλάδια. Η αναμονή των εκλογών σημαίνει αποστράτευση και αβεβαιότητα. Πρέπει να οργανώνουμε τη διάδοση της αλήθειας πολύ πριν από τις εκλογές, ιδίως όταν επιχειρείται διαστρέβλωση των πραγμάτων. Ακόμη κι αν στην αρχή είμαστε λίγοι, πρέπει να έχουμε αυτοπεποίθηση και να ριχνόμαστε στη δράση».

**- Είστε πάντοτε υπέρ των ήπιων αντιδράσεων, κατά της βίας. Δεν είναι πιο αποτελεσματικό να φθάνουμε στα άκρα;**

«Υποστηρίζω τις πραγματικές πολιτικές πράξεις όπως είναι οι πορείες και κάθε μορφή διαμαρτυρίας που γίνεται μαζικά ή με δημοσίευση κειμένων. Η βία είναι αντίδραση και όχι μια δράση, εκτός κι αν γινόταν επανάσταση αλλά όλοι ξέρουμε ότι δεν πρόκειται περί αυτού. Οι πράξεις βίας στις παρούσες συνθήκες είναι άχρηστες, μη παραγωγικές και έχουν αρνητικά αποτελέσματα. Είμαι υπέρ της αδιάλειπτης πολιτικής δράσης που δεν συνδέεται με εκλογές».

**- Στην Ελλάδα η ανάλυση των σκανδάλων γίνεται ως κουτσομπολιό. Δεν αναμιγνύεται η διανόηση.**

«Είναι πολύ κρίμα και μάλιστα για μια τέτοια χώρα. Είναι ανάγκη να πείσετε τουλάχιστον τις επόμενες γενιές διανοουμένων να παρεμβαίνουν στα πολιτικά πράγματα. Πρέπει να τους δείξετε ότι το μέλλον είναι ζοφερό αν παραμείνουν αδρανείς και ακίνητοι. Είναι δύσκολο εγχείρημα, ακόμη κι εδώ το ζήτημα των διανοουμένων που είναι ικανοί να παρέμβουν στην πολιτική ζωή είναι πάντα περίπλοκο και νομίζω ότι πρέπει να προσπαθήσουμε ένα τμήμα των νέων στοχαστών να παρέμβουν στο πολιτικό πεδίο».

**- Είναι απαραίτητη σκευή η πολιτική φιλοσοφία για τη συμμετοχή σε μια θεωρητική πολιτική συζήτηση;**

«Σε καμία περίπτωση. Η φιλοσοφία διαφωτίζει, τρόπον τινά, την πολιτική. Προτιμώ τη χρήση της ελληνικής λέξης "μεταπολιτική" που έχει το νόημα του πολιτικού στοχασμού. Η πολιτική έχει τη δική της ορθολογιστική ικανότητα. Το απαραίτητο σημείο είναι να συμφωνήσουμε στις βασικές αρχές γιατί αυτό που χαρακτηρίζει την πολιτική στον ανεξέλεγκτο καπιταλισμό που έχει επικρατήσει σε όλον τον κόσμο είναι ότι πρόκειται για μια πολιτική απογυμνωμένη από αρχές. Μεγάλοι οικονομικοί όμιλοι, που δεν έχουν καμία αγωνία για το πώς ζει ο κόσμος, ασκούν πολιτική χωρίς αρχές. Πρέπει λοιπόν να ορίσουμε κάποιες - να τι δεχόμαστε, να τι δεν δεχόμαστε, ιδού το όραμα που έχουμε, ιδού τι αρνούμαστε κατηγορηματικά - και στη συνέχεια να βγάλουμε συμπεράσματα για το πώς θα



εφαρμοστούν σε συγκεκριμένες συνθήκες. Εγώ αυτό το κάνω συστηματικά, σε συζητήσεις με αλλοδαπούς εργάτες, με ανθρώπους που δεν ξέρουν ούτε ανάγνωση αλλά καταλαβαινόμαστε γιατί οι πολιτικές αρχές, οι αρχές της κοινής ζωής, μας βρίσκουν σύμφωνους. Δεν πρέπει όμως να αναμένουμε αποτελέσματα σε ρυθμούς επικαιρότητας· χρειάζεται χρόνος για να υλοποιηθούν όσα συζητάμε».

**- Στις βασικές αρχές είναι όλοι σύμφωνοι, σοσιαλιστές, δεξιοί, ακροδεξιοί, αριστεροί. Έχουν καταργηθεί τα σύνορα.**

«Στην πραγματικότητα όλα τα επίσημα κόμματα είναι αποπροσανατολισμένα. Δεν έχουν διαφορές μεταξύ τους. Έχουν αποδεχτεί τον νόμο του καπιταλισμού και, όπως πρόκειται για έναν νόμο χωρίς αρχές, δεν έχουν αληθινές αρχές. Μιλούν για τη δημοκρατία με γενικότητες και καταλήγουμε σε μια δημοκρατία με τεράστιες ανισότητες, με περιορισμούς για τις μάζες, με φράγματα, που οδηγεί σε πολλούς πολέμους. Οπότε, αν συμφωνούν, αυτό γίνεται για ζητήματα ασαφή. Υπάρχει μια κυριαρχία χωρίς μοιρασιά. Είναι σαν να βρισκόμαστε στον 19ο αιώνα - όταν ο καπιταλισμός ήταν πολύ ισχυρός - και πρέπει να αποφασίσουμε τι θα κάνουμε χωρίς να έχουμε εμπιστοσύνη στις παραδοσιακές οργανώσεις».

**- Μπορούμε να ελπίζουμε σε μια καινούργια πρόταση τόσο ανατρεπτική όσο υπήρξε ο μαρξισμός;**

«Νομίζω ότι ναι. Ο ίδιος ο μαρξισμός δεν έχει πεθάνει, υπάρχουν πολύ επίκαιρα στοιχεία του. Αλλωστε η ανάλυση του καπιταλισμού από τον Μαρξ παραμένει χρήσιμη, πολύ περισσότερο σήμερα από την εποχή του Μαρξ. Αυτός μιλούσε για το παγκόσμιο εμπόριο κι εμείς μιλάμε για την παγκοσμιοποίηση. Έτσι, για την ανάλυση των συνθηκών μπορούμε να αξιοποιήσουμε τον Μαρξ αλλά αντιθέτως σε ό,τι αφορά τους τρόπους οργάνωσης θα πρέπει να επινοήσουμε κάτι καινούργιο που να μην έχει σχέση με κόμματα, εργατική τάξη, κομμουνιστικές και σοσιαλιστικές παρατάξεις, όπως τα γνωρίσαμε τον 20ό αιώνα. Αυτό είναι το πρόβλημα σήμερα, το



πώς θα είναι μια πολιτική οργάνωση για την ανθρώπινη χειραφέτηση. Θα μας διδάξει η εμπειρία. Δεν έχουμε έτοιμη φόρμουλα οπότε πρέπει να πειραματιστούμε. Πρέπει να βρούμε πρακτικές, δεν χρειάζεται να είναι πολλές, αρκεί να είναι καινούργιες. Κυρίως δεν πρέπει να περιμένουμε τις εκλογές για να ψηφίσουμε τα μεγάλα κόμματα, αρκεί να είναι κάτι καινούργιο. Οι νέες πολιτικές οργανώσεις είναι ένα παγκόσμιο πρόβλημα, ισχύει για όλον τον πλανήτη».

**- Η Ευρώπη είναι αρκετά αδιάφορη για όσα συμβαίνουν έξω από τα σύνορά της. Δεν θα έπρεπε, για παράδειγμα, να υπάρξει πολιτική δράση για τον πρόσφατο αποκλεισμό στη Λωρίδα της Γάζας;**

«Πρέπει πάντα να χαρακτηρίζουμε την κατάσταση. Είναι καλή ή κακή, ανέκαθεν ήταν έτσι. Όταν καταλαβαίνουμε ότι η κατάσταση είναι κακή πρέπει να αναλογιστούμε τι μπορούμε να κάνουμε. Ακόμη κι αν είναι κάτι μικρό, πάντοτε υπάρχει κάτι. Αυτό το κάτι πρέπει να το κάνουμε, δεν πρέπει να επαναπαυόμαστε στο τι κάνουν οι άλλοι. Δεν μπορούμε να λέμε ότι τα πράγματα δεν πάνε καλά αλλά δεν αντιδρώ γιατί δεν θα υπάρξει αποτέλεσμα. Πάντα υπάρχει περιθώριο να κάνουμε σημαντικά και χρήσιμα πράγματα και πρέπει να τα κάνουμε. Στη Γαλλία, μέσα στον θρίαμβο του Σαρκοζί, υπάρχουν περιθώρια δράσης για ζητήματα που αφορούν τους αλλοδαπούς, τις συντάξεις κτλ. Υπάρχουν πράγματα που γίνονται και πράγματα που θα γίνουν. Πρέπει να συντάσσεσαι με τα εφαρμόσιμα και να πειραματίζεσαι για όσα θα γίνουν, ακόμη κι αν δεν υπάρχει μια γενική προοπτική, το όραμα μιας επανάστασης. Όλες οι αλλαγές ξεκίνησαν από μικρές δράσεις που στη συνέχεια γενικεύτηκαν. Βρισκόμαστε στο ξεκίνημα μιας νέας ανατροπής των δεδομένων».

**- Είναι κάτι που θα το ζήσουν οι επόμενες γενιές ή μιλάτε για αλλαγές σε βάθος αιώνων;**

«Ε, όχι και αιώνων. Είμαι πιο αισιόδοξος. Ξέρετε, οι μεγάλες δυσκολίες είναι στην πλευρά του καπιταλισμού, όχι στη δική

μας. Θέλουν να μας κάνουν να πιστέψουμε ότι βρισκόμαστε σε μια περίοδο όπου όλα θα σταματήσουν, ο κόσμος θα συνεχίσει όπως είναι. Το κυρίαρχο ρεύμα φοβάται για όσα θα εκδηλωθούν με έναν τρόπο πραγματικά σημαντικό κι ας μην ξέρουμε ακόμη ούτε πώς ούτε πότε. Σε καμία περίπτωση όμως δεν είναι θέμα αιώνων».

**- Στην πραγματικότητα ο καπιταλισμός είμαστε εμείς οι ίδιοι. Και μόνο το γεγονός ότι η πλειονότητα των Ελλήνων ζει με δανεισμό από τις τράπεζες τούς εντάσσει στο σύστημα.**

«Ζείτε μέσα στον καπιταλισμό. Όλες, όμως, οι επαναστάσεις ξεκίνησαν μέσα από την καρδιά του συστήματος. Εμείς κρατάμε τον καπιταλισμό, αγοράζοντας άχρηστα πράγματα, δανειζόμενοι και κάνοντας όλα όσα επιτρέπει το σύστημα. Αυτό δεν σημαίνει ότι θα είμαστε ανίκανοι να εναντιωθούμε. Το ζήτημα είναι να είμαστε ταυτόχρονα μέσα και ενάντια, είναι περίπλοκο αλλά έτσι είναι. Η πολιτική ζωή κινείται από τους ανθρώπους που βρίσκονται μέσα σε μια κατάσταση αλλά θα ήθελαν να την αντικαταστήσουν με κάποια άλλη».

### **Βιβλία του Αλέν Μπαντιού στα ελληνικά**

**Η πολιτική και η λογική του συμβάντος. Μπορούμε να στοχαστούμε την πολιτική;** (Εκδόσεις Πατάκη, 2008)

**Μανιφέστο για τη φιλοσοφία** (Εκδόσεις Ψυχογιός, 2006)

**Περιστάσεις** (Εκδόσεις Αγρα, 2005)

**Η ηθική** (Εκδόσεις Scripta, 1998)

*Διάλεξη του Αλέν Μπαντιού με θέμα «Η φιλοσοφική θεώρηση του πολέμου, άλλοτε και σήμερα» θα δοθεί μεθαύριο Τρίτη 29 Ιανουαρίου, στις 19.30, στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών (Σίνα 31, Αθήνα). Εισήγηση: Δημήτρης Βεργέτης. Είσοδος ελεύθερη, ταυτόχρονη μετάφραση.*

## Αλέν Μπαντιού.Ε λοιπόν, αυτό αποδεικνύει ότι πρέπει να επιτεθούμε στο αδύνατο...

Ο Αλέν Μπαντιού στην Αθήνα..

**“Πρέπει να αλλάξουμε τον κόσμο στο εσωτερικό του ίδιου του κόσμου. Πρέπει εμείς οι ίδιοι να ορίσουμε τι είναι εφικτό και να μη δεχτούμε να αποφασίζει για αυτό ο εχθρός”**

*“Είναι κρίμα για μια τέτοια χώρα σαν την Ελλάδα η ανάλυση των σκανδάλων να γίνεται ως κουτσομπολιό. Είναι ανάγκη να πείσετε τουλάχιστον τις επόμενες γενιές διανοουμένων να παρεμβαίνουν στα πράγματα. Πρέπει να τους δείξετε ότι το μέλλον είναι ζοφερό αν μένουν αδρανείς και ακίνητοι”*

**«Η αριστερά είναι ένα πτώμα που έχει πέσει ανάσκελα και βρωμάει».**

Η διάγνωση του Σαρτρ ισχύει για την κατάσταση της ευρωπαϊκής Αριστεράς και κυρίως της γαλλικής;

— **Η Αριστερά είναι παντού νεκρή.** Πρέπει να επανεπινοήσουμε εξ ολοκλήρου την χειραφετητική πολιτική και να μην ασχολούμαστε άλλο μ’ αυτήν την Αριστερά.

**«Να επιτεθούμε στο αδύνατο»**

— Η Αριστερά είναι σε κατάσταση κατάρρευσης και πλήρους αποπροσανατολισμού, ενώ ο αντιδραστικός προσανατολισμός του «πετενισμού» είναι πάλι της μόδας. Αυτή η διαπίστωση προκαλεί κατάθλιψη.

— **Η Δεξιά και η Αριστερά εκφέρουν τον ίδιο λόγο:** δεν μπορούμε να κάνουμε παρά αυτό που είναι δυνατό στον σύγχρονο κόσμο, στον κόσμο του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού.

Πράγμα που πολύ απλά σημαίνει ότι στο καθεστώς του εφικτού, η χειραφετητική πολιτική είναι ολοκληρωτικά αδύναμη. Ε λοιπόν, αυτό αποδεικνύει ότι πρέπει να επιτεθούμε στο αδύνατο.

## **Μπαντιού, ο φιλόσοφος του συμβάντος**

Κορυφαία μορφή της σύγχρονης σκέψης, επανεξετάζει τη σημαντικότερη ανακάλυψη του αρχαιοελληνικού λόγου: το ερώτημα του Είναι

Του Δημητρί Βεργετη\*

Κορυφαία μορφή της σύγχρονης φιλοσοφίας, μαθηματικός, πολιτικός στοχαστής στρατευμένος στην πολιτική δράση, θεατρικός συγγραφέας, ο Αλέν Μπαντιού αποτελεί ένα μείζον σημείο αναφοράς της σύγχρονης σκέψης. Ο κεντρικός, φιλοσοφικός πυρήνας της σκέψης του, όπως έχει αποτυπωθεί στα τρία κορυφαία βιβλία του, είναι ουσιαστικά άγνωστος στην Ελλάδα. Ευτυχώς δεν είναι παντού ο κανόνας. Το πολύπλευρο έργο του έχει τεράστια απήχηση τόσο στην Ευρώπη όσο και στη Λατινική Αμερική, όπου τα πολιτικά κινήματα αποδείχτηκαν ευαίσθητοι δέκτες του, ενώ παράλληλα μπορεί κανείς να καταγράψει μια πυκνή διαδοχή συνεδρίων αφιερωμένων στη μελέτη του στα πανεπιστήμια της Β. Αμερικής. Τι εξηγεί άραγε τον πυρετό που αναπτύσσεται γύρω από αυτό το φωτεινό αντικείμενο του φιλοσοφικού και πολιτικού πόθου;

Το βιβλίο του «Είναι και Συμβάν», που κυκλοφόρησε το 1988, θεωρήθηκε σταθμός στην ιστορία της φιλοσοφίας. Θα πρέπει να ανατρέξει κανείς στο «Είναι ο Χρόνος» του Χάιντεγκερ για να εντοπίσει ένα τόσο ρηξικέλευθο και σύνθετο φιλοσοφικό εγχείρημα. Στις περίτεχνες και καινοφανείς αναπτύξεις που αποθησαυρίστηκαν στις σελίδες του, ο Μπαντιού επανεξετάζει τη σημαντικότερη ανακάλυψη του δυτικού λόγου, δηλαδή της αρχαιοελληνικής σκέψης: το ερώτημα του Είναι.

Η έκδοσή του καταγράφηκε, από μαθητές και αντιπάλους, ως σεισμική μετατόπιση των τεκτονικών πλακών της μεταφυσικής. Για ποιο λόγο; Ξεκινώντας από το Παρμενίδιο σκίρτημα της φιλοσοφίας, ξαναδιαβάζοντας με εμπνευσμένη διεισδυτικότητα την πλατωνική της θέσμιση και διατρέχοντας όλο το τόξο της δυτικής φιλοσοφίας, ο Μπαντιού αποδεικνύει ότι το οντολογικό ερώτημα εμπίπτει εξ ολοκλήρου στη δικαιοδοσία των

μαθηματικών. Η ρηξικέλευθη αυτή θέση υφαρπάζει από τη φιλοσοφία το αντικείμενο γύρω από το οποίο είχε συγκροτηθεί ως μεταφυσική και αναμφίβολα δίνει τη χαριστική βολή στην οντολογία του Χάιντεγγερ, που ο ακατάβλητος Ντερριντά υπέβαλλε σε ατέρμονη αποδόμηση. Καλούμαστε εδώ να σημειώσουμε προσεχτικά ένα λεπτό αλλά κυριολεκτικά θεμελιώδες σημείο που ναρκοθετεί την πρόσληψη του έργου του. Όταν ο Μπαντιού αποφάινεται ότι τα μαθηματικά αποτελούν την καθ' ύλην επιστήμη του Είμαι, η θέση αυτή ουδόλως εξυπακούει ότι ο κόσμος και το πραγματικό είναι δομημένοι ως μαθηματικές οντότητες και στοιχειοθετημένοι από τη συνδυαστική μαθηματικών αντικειμένων. Εξυπακούει κάτι ριζικά διαφορετικό, που συχνά παραγνωρίζεται. Πρόκειται για μια θέση που αφορά όχι τον κόσμο αλλά τον λόγο και συγκεκριμένα την παρουσίαση του μεν από τον δε.

Βαθιά προσηλωμένη στην παράδοση του ρασιοναλισμού, η σκέψη του Μπαντιού αντιτίθεται σε κάθε μορφή μυστικιστικής ή μυσταγωγικής προσπέλασης στο Είμαι. Γι' αυτό άλλωστε τονίζει την ιστορικότητα των μαθηματικών. Υπό τις συνέπειες της ρήξης των τεκτονικών πλακών της φιλοσοφίας και της οντολογίας πώς οριοθετείται πλέον η επικράτεια του φιλοσοφικού λόγου;

### **«Διαδικασίες αλήθειας»**

Περί τίνος μιλάει η φιλοσοφία εφόσον δεν πολιτογραφεί στο λόγο της το ερώτημα του Είμαι; Η απάντηση του Μπαντιού είναι εξ ίσου καινοφανής. Για να γίνει αντιληπτή πρέπει να λάβουμε υπόψη θα έχει ως άξονα την απόρριψη των αξιώσεων αυθυπαξίας της φιλοσοφίας. Η φιλοσοφία εγγράφεται σ' ένα καθεστώς εξάρτησης που συνδιαμορφώνουν τέσσερις ετερογενείς και αυτόνομες συνθήκες: η επιστήμη, η τέχνη, ο έρωτας και η πολιτική. Οι συνθήκες αυτές, που επικαθορίζουν τη φιλοσοφία, χαρακτηρίζονται ως «διαδικασίες αλήθειας», για λόγους που δεν είναι εύκολο να αναλυθούν εδώ. Συνάγεται όμως εύκολα ότι η ίδια η φιλοσοφία δεν παράγει αλήθειες. Δεν οριοθετείται ως πεδίο παραγωγής και πρωτογενούς διατύπωσης

αληθειών. Γίνεται κατανοητό γιατί ο Μπαντιού διατηρεί ανοιχτό μέτωπο απέναντι στον σχετικισμό, τον ιστορικισμό το σκεπτικισμό, τον συγκρητισμό... Γιατί δεν συμμερίζεται τον νιτσεϊκό οίστρο του Φουκώ που διακήρυσσε ότι δεν υπάρχουν αλήθειες, αλλά επινοημένα συστήματα αξιών, ότι δεν υπάρχουν γεγονότα αλλά ερμηνείες. Γιατί κρατά απόσταση ασφαλείας από τις νιτσεϊκές ερωτοτροπίες του Ντερριντά που στιγματίζε την αλήθεια ως «το κατ' εξοχήν φετίχ» του δυτικού λόγου.

Γιατί αντιτίθεται επίσης στον μετανιτσεϊκό αντιπλατωνισμό και στη σοφιστική των γλωσσικών παιγνίων που η αγγλοσαξονική παράδοση κληρονόμησε από τον δεύτερο Βιτγκενστάιν. Αποστασιοποιούμενος από μια εμπεδωμένη φιλοσοφική παράδοση και ονειδίζοντας την πρόσφατη ψυχολογία των συναισθημάτων συνομολογεί με τον Λακάν ότι ο έρωτας δεν είναι αυταπάτη ή σεξουαλικός κνησμός, αλλά μια εμπειρία όπου εμφιλοχωρεί μια ορισμένη αλήθεια για την έμφυλη διαφορά, όπως αυτή βιώνεται από τα εμπλεκόμενα υποκείμενα – πέρα από σεξολογικά στερεότυπα περί ετερο-ομο-φυλοφιλίας. Γίνεται σαφές ότι ο Μπαντιού μαζί με τον Λακάν συνθέτουν το πιο σθεναρό ανάχωμα στο παλιρροϊκό μάγμα της μετανεωτερικότητας που κατακλύζει τη δυτική σκέψη. Η αλήθεια και το πραγματικό δεν αποτελούν αντικείμενο της ερμηνευτικής.

### **«Υπάρχει ένας μόνο κόσμος»**

— Υποστηρίζετε τη θέση ότι υπάρχει ένας μόνο κόσμος. Θα ήθελα να σας θέσω δύο συναφή ερωτήματα:

1. Κατά την εποχή της παγκοσμιοποίησης, όπου το κεφάλαιο καταργεί τα σύνορα και ομογενοποιεί τον κόσμο, ενάντια σε ποιον και σε τι επιβιβαιώνετε αυτή τη θέση;
2. Δεν υπάρχει παρά ένας μόνο κόσμος: πρόκειται για μια διαπίστωση ή πρέπει να διακρίνουμε τον απόηχο ενός επιτελεστικού στοιχείου;

— Η καπιταλιστική «παγκοσμιοποίηση» αφορά τα κεφάλαια, τα εμπορεύματα, την αγγαρεύσιμη εργασιακή δύναμη, αλλά απολύτως όχι τις ζωντανές γυναίκες και τους ζωντανούς άντρες, τους κατοίκους του πλανήτη. Κάθε άλλο! Ανεγείρονται παντού τείχη, ηλεκτροφόρα φράγματα, πληθαίνουν οι αστυνομικοί έλεγχοι και οι απελάσεις, στέλνουν το πολεμικό ναυτικό να κάνει περιπολίες. Στο ίδιο το εσωτερικό των λεγόμενων «αναπτυγμένων» χωρών βλέπουμε να εγκαθιδρύεται μια αυστηρή εδαφική, σχολική, κοινωνική διαίρεση ανάμεσα σε αυτούς που επωφελούνται της κατάστασης και στη μάζα των φτωχών εργαζομένων και ανέργων. Γι' αυτό, η διαβεβαίωση ότι «υπάρχει ένας μόνο κόσμος», ότι δηλαδή κάθε ζωντανός άντρας ή ζωντανή γυναίκα βρίσκεται στον ίδιο κόσμο με εμένα, συνιστά μια θέση επιτακτική, μαχητική, απολύτως αντίθετη στην κίβδηλη καπιταλιστική παγκοσμιοποίηση. Αυτό το κέλευσμα είναι ουσιώδες. Μόνον αυτό μπορεί να εμποδίσει την ερήμωση του κόσμου από ακατάπαυστους πολέμους.

— Όπως συνηθίζεται στην επιχειρηματολογία σας, αυτή η θέση δεν παραπέμπει στην πολιτική ρητορική αλλά εδράζεται σε μια θεμελιώδη έννοια του στοχασμού σας. Πρόκειται γι' αυτό που ονομάζετε υπερβατολογικό στοιχείο ενός κόσμου. Πώς εμπλέκεται αυτό στη θέση σας και από ποια άποψη την εδραιώνει;

— Ένας κόσμος ορίζεται, στο πλαίσιο της φιλοσοφίας μου, με βάση ένα είδος εσωτερικής λογικής, μια διάταξη εντάσεων ύπαρξης για τις οποίες είναι ικανά τα αντικείμενα του κόσμου ή, αν προτιμάτε, οι κάτοικοι του κόσμου. Ονομάζω αυτήν τη λογική «υπερβατολογικό» στοιχείο του κόσμου. Στον υποτιθέμενο «κόσμο» του μαινόμενου καπιταλισμού, το υπερβατολογικό στοιχείο συνεπάγεται ότι ορισμένοι άνθρωποι, οι πλουσιότεροι, που πολλές φορές είναι κάτοικοι των αναπτυγμένων και «δημοκρατικών» χωρών», υπάρχουν «καλύτερα» από τον όχλο των υπολοίπων, που έχουν σχεδόν μηδενική αξία. Στο υπερβατολογικό στοιχείο του κόσμου, του οποίου την ενότητα επιβεβαιώνω, όλες οι υπάρξεις μετράνε, σε όλους πρέπει να αναγνωρίζεται η ίδια ένταση ύπαρξης. Γι' αυτό



εξάλλου το μεγάλο σημερινό ερώτημα δεν είναι η ελευθερία, αλλά η ισότητα.

## **Πετέν και Σαρκοζί**

— Σε ό,τι αφορά την ανάλυση της πολιτικής κατάστασης της Γαλλίας, υποστηρίζετε ότι αυτή δομείται με βάση το υπερβατολογικό στοιχείο του «πετενισμού». Θα θέλατε να συνοψίσετε τα βασικά του γνωρίσματα;

— Κατ' αρχάς, το να παρουσιάζεται ως «επανάσταση», ως «ρήξη», κάτι που δεν είναι παρά η υποταγή στην κυρίαρχη τάξη πραγμάτων και η δουλοπρέπεια απέναντι στους πιο ισχυρούς. Εν συνεχεία, το να κατονομάζεται μια μειοψηφία ανθρώπων, συχνά ξένης καταγωγής, ως άνθρωποι προς επιτήρηση, προς έλεγχο και προς απόρριψη. Εν συνεχεία, το να λέγεται ότι ένα ολέθριο συμβάν, που είναι πάντα ένα λαϊκό συμβάν, είναι η αιτία για όλα τα δεινά μας. Τέλος, το να θεωρείται ότι η διαίρεση ανάμεσα σε μια πλούσια ελίτ και σε μια μάζα αποπτωχευμένων εργαζομένων είναι ένας νόμος της φύσης. Για τον Πετέν, η «εθνική επανάσταση» σήμαινε να μείνεις με σταυρωμένα τα χέρια μπροστά στους Γερμανούς. Για τον Σαρκοζί, η «ρήξη» σημαίνει να υποταχτείς στην παγκοσμιοποιημένη καπιταλιστική τάξη πραγμάτων και στους Αμερικανούς καθοδηγητές της. Για τον Πετέν, οι Εβραίοι και οι «μέτοικοι» ήταν η αιτία για όλα τα δεινά μας. Για τον Σαρκοζί, πρέπει να απελαθούν εκατοντάδες χιλιάδες εργάτες, κυρίως αφρικανικής καταγωγής. Για τον Πετέν, το Λαϊκό Μέτωπο ήταν η αρχή για την παρακμή της Γαλλίας. Για τον Σαρκοζί, ο Μάης του '68. Για τον Πετέν, έπρεπε να υπάρχει «αρμονία» ανάμεσα στα βαθύπλουτα αφεντικά και τους φίλεργους και ταλαίπωρους εργάτες. Για τον Σαρκοζί, οι πλούσιοι δεν πρέπει να πληρώνουν φόρους και οι φτωχοί πρέπει να δουλεύουν περισσότερο. Ο Σαρκοζί τοποθετείται επομένως στο υπερβατολογικό στοιχείο του πετενισμού.

— «Η αριστερά είναι ένα πτώμα που έχει πέσει ανάσκελα και βρωμάει». Η διάγνωση του Σαρτρ ισχύει για την κατάσταση της ευρωπαϊκής Αριστεράς και κυρίως της γαλλικής;

— Η Αριστερά είναι παντού νεκρή. Πρέπει να επανεπινοήσουμε εξ ολοκλήρου την χειραφετητική πολιτική και να μην ασχολούμαστε άλλο μ' αυτήν την Αριστερά.

### **«Να επιτεθούμε στο αδύνατο»**

— Η Αριστερά είναι σε κατάσταση κατάρρευσης και πλήρους αποπροσανατολισμού, ενώ ο αντιδραστικός προσανατολισμός του «πετενισμού» είναι πάλι της μόδας. Αυτή η διαπίστωση προκαλεί κατάθλιψη. Οχι απλώς δεν επιδοκιμάζετε την παραίτηση, αλλά μας καλείτε να ακολουθήσουμε ένα λακανικό κανόνα: να ανυψώσουμε την αδυναμία στο αδύνατο. Από ποια άποψη μπορεί αυτός ο κανόνας να αναπροσανατολίσει κατά τη γνώμη σας την πολιτική δράση;

— Η Δεξιά και η Αριστερά εκφέρουν τον ίδιο λόγο: δεν μπορούμε να κάνουμε παρά αυτό που είναι δυνατό στον σύγχρονο κόσμο, στον κόσμο του παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού. Πράγμα που πολύ απλά σημαίνει ότι στο καθεστώς του εφικτού, η χειραφετητική πολιτική είναι ολοκληρωτικά αδύναμη. Ε λοιπόν, αυτό αποδεικνύει ότι πρέπει να επιτεθούμε στο αδύνατο. Στην πραγματικότητα, αυτό σημαίνει: να αλλάξουμε υπερβατολογικό στοιχείο, συνεπώς να αλλάξουμε κόσμο στο εσωτερικό του ίδιου του κόσμου. Πρέπει εμείς οι ίδιοι να ορίσουμε τι είναι εφικτό και να μη δεχτούμε ποτέ να αποφασίζει γι' αυτό το θέμα ο εχθρός. Μια επανάσταση σημαίνει πάντα την έλευση αυτού που οι κυρίαρχοι θεωρούν αδύνατο και αδιανόητο. Πρέπει να αρχίσουμε από την αρχή: αυτό που πρέπει να κηρυχθεί αδύνατο είναι το να συνεχίσει ο καπιταλισμός να αφανίζει τις ζωές εκατομμυρίων ανθρώπων και να καθιστά τη σκέψη τιποτένια και μη γεγνημένη. Ονομάζω αυτήν την αρχή «κομμουνιστική υπόθεση». Πρέπει να την αναδεχτούμε, χωρίς να φοβόμαστε εκείνους που θα

επικαλούνται το αδύνατο. Θα αντλήσουμε καθ' ολοκληρίαν τις συνέπειες αυτής της υπόθεσης.

## **Τα βιβλία του**

Μπορεί κανείς να διαβάσει το περιεκτικό πρόγραμμα της προβληματικής του Μπαντιού σε ένα βιβλίο που αποτελεί τομή στην εξέλιξη της πολιτικής σκέψης του και το οποίο κυκλοφορεί επί τη ευκαιρία της άφιξής του στην Ελλάδα, με τίτλο «Η πολιτική και η λογική του συμβάντος» (μετ.: Τ. Μπέτζελος - Δ. Βεργέτης, επίμετρο Δ. Βεργέτης, εκδ. Πατάκης).

## **Αλλα βιβλία του Μπαντιού είναι:**

«Περιστάσεις 1 και 2», μετάφραση: Μιχαήλ Σάββας, εκδόσεις: «Αγρα».

«Μανιφέστο για τη φιλοσοφία», μετάφραση: Β. Σκολίδης - Α. Κλαμπατσέα, εκδόσεις «Ψυχογιός».

«Η Ηθική», μετάφραση: Β. Σκολίδης - Κ. Μπόμπας, εκδόσεις: «Scripta».

Διάλεξη και σεμινάριο. Ο Αλέν Μπαντιού δίνει διάλεξη με θέμα «Η φιλοσοφική θεώρηση του πολέμου, άλλοτε και σήμερα» την Τρίτη 29 Ιανουαρίου στις 7.30 μ.μ., στο auditorium του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών. Στις 30 Ιανουαρίου θα κάνει μια γενική εισαγωγή στις θεμελιώδεις όψεις του φιλοσοφικού του έργου, στο πλαίσιο ενός κλειστού σεμιναρίου. Πληροφορίες στην ηλεκτρονική διεύθυνση 5dim@otenet.gr.

Η συνέντευξη δόθηκε στον Δημήτρι Βεργέτη. Μετάφραση: Τάσος Μπέτζελος.

\* Ο κ. Δ. Βεργέτης είναι ψυχαναλυτής και διευθυντής έκδοσης του περιοδικού Ψυχανάλυσης, Φιλοσοφίας και Τέχνης «αληθεια».

**Alain Badiou**

**Απόσπασμα από το “Οι Λάθος Κινήσεις του Κινηματογράφου”\***

Είναι ολοφάνερο ότι η κριτική των ταινιών βρίσκεται μονίμως μετέωρη μεταξύ της φλυαρίας του αισθητισμού, από τη μια μεριά, και των ιστορικών λεπτομερειών, από την άλλη. Εκτός εάν είναι ζήτημα αφήγησης της υπόθεσης (η μοιραία μυθιστοριογραφική νόθευση) ή εξύμνησης επαίνων για τους ηθοποιούς (η θεατρική νόθευση). Είναι άραγε τόσο εύκολο να μιλήσουμε για μια ταινία;

Υπάρχει ένας πρώτος τρόπος να μιλήσουμε για μια ταινία, που συνίσταται στο ότι λέμε λόγια σαν “μου άρεσε” ή “δεν το έπιασα.” Μια τέτοια στάση όμως είναι δυσδιάκριτη, αφού ο κανόνας της “αρέσκειας” κρατά τα κριτήριά του κρυμμένα. Σε σχέση με ποιες προσδοκίες έγινε η κρίση; Ένα αστυνομικό μυθιστόρημα μπορεί να αρέσει ή όχι. Μπορεί να είναι καλό ή κακό. Τα ζητήματα όμως αυτά δεν κάνουν το μυθιστόρημα λογοτεχνικό αριστούργημα. Απλώς δείχνουν την ποιότητα ή την τονικότητα του σύντομου χρόνου, που περνάμε με τη συντροφιά του. Κατόπιν, καταλαμβάνομαστε από μια αδιάφορη απώλεια μνήμης. Ας ονομάσουμε λοιπόν “δυσδιάκριτη κρίση” αυτή την πρώτη περίπτωση που μιλάμε για μια ταινία. Αφορά την αναγκαία ανταλλαγή γνώμων, οι οποίες, όπως η συζήτηση για τον καιρό, έχουν συχνότατα να κάνουν με καταστάσεις, που η ίδια η ζωή υπόσχεται ή ανακαλεί μέσα από ευχάριστες ή αβέβαιες στιγμές.

Υπάρχει ακόμα ένας δεύτερος τρόπος που μιλάμε για μια ταινία, ο οποίος έχει να κάνει ακριβώς με την υπεράσπισή της απέναντι στην δυσδιάκριτη κρίση. Να δείξει, δηλαδή – κάτι που ήδη απαιτεί την ύπαρξη κάποιων επιχειρημάτων – ότι η εν λόγω ταινία δεν μπορεί απλώς και μόνο να τοποθετηθεί στο χώρο μεταξύ ευχαρίστησης και λήθης. Δεν είναι μόνο ότι πρόκειται για μια καλή ταινία – καλή στο είδος της – αλλά ότι κάποια Ιδέα μπορεί να σταθεροποιηθεί, ή τουλάχιστον να μας κάνει να την προαισθανθούμε, μέσα από την ταινία. Ένα από τα εξωτερικά σημάδια αυτής της αλλαγής στην εκτίμηση είναι ότι σ’ αυτήν αναφερόμαστε πλέον στο σκηνοθέτη της ταινίας ως το δημιουργό της. Αντίθετα, η δυσδιάκριτη κρίση θέτει την προτεραιότητα σε αναφορές των ηθοποιών, των εφφέ, των έντονων σκηνικών ή της υπόθεσης της αφήγησης. Ο δεύτερος τύπος κρίσης στοχεύει να καθορίσει μια ιδιομορφία, που σαν έμβλημα έχει το σκηνοθέτη. Η ιδιομορφία αυτή είναι που αντιστέκεται στην δυσδιάκριτη κρίση. Προσπαθεί να διαχωριστεί από όσα λέγονται για την ταινία μέσα στη γενική διακίνηση των γνώμων. Με το διαχωρισμό αυτό απομονώνεται επίσης ο θεατής, που έχει αντιληφθεί και ονοματίζει την ιδιομορφία, από την κύρια μάζα του κοινού. Ας ονομάσουμε αυτήν την κρίση “διακριτική κρίση.” Στην κρίση αυτή πρέπει να επιχειρηματολογήσουμε για να εξετάσουμε το ύφος της ταινίας. Το ύφος είναι αυτό που αντιτίθεται στη δυσδιακριτικότητα. Συνδέοντας το ύφος με το σκηνοθέτη, η διακριτική κρίση προτείνει ότι υπάρχει κάτι που μπορεί να διασωθεί από το κινηματογράφο, ότι ο κινηματογράφος δεν πρέπει να παραδοθεί στη λήθη των απολαύσεων. Ότι κάποια ονόματα, κάποιες φιγούρες της ταινίας πρέπει να καταγραφούν στο χρόνο.

Η διακριτική κρίση δεν είναι στην πραγματικότητα τίποτε άλλο παρά η εύθραυστη άρνηση της δυσδιάκριτης κρίσης. Η εμπειρία όμως δείχνει ότι επιβιώνουν οι ταινίες, παρά τα ονόματα των σκηνοθετών, η τέχνη του κινηματογράφου, παρά τα σκόρπια στοιχεία του ύφους. Έτσι, μπαίνω στον πειρασμό να πω ότι η διακριτική κρίση στέκεται απέναντι στους σκηνοθέτες με τον ίδιο τρόπο που η δυσδιάκριτη κρίση στέκεται απέναντι στους ηθοποιούς: σαν ένας δείκτης μιας χρονικής ομοιότητας. Αφού όλα πια έχουν ειπωθεί κι έχουν γίνει, η διακριτική κρίση θα ορίσει μια σοφιστική ή διαφορική μορφή γνώμης. Θα καθορίσει ή θα συγκροτήσει τον κινηματογράφο “ποιότητας.” Αλλά μακροπρόθεσμα, η ιστορία του “κινηματογράφου ποιότητας” δεν φαίνεται να ακολουθεί τα ίχνη των μορφών των καλλιτεχνικών σχηματισμών. Μάλλον, φαίνεται να σκιαγραφεί τη (σταθερά εκπληκτική) ιστορία της κινηματογραφικής κριτικής. Κι αυτό διότι, όλες τις εποχές, είναι η κριτική αυτή που παρέχει τα σημεία αναφοράς στη διακριτική κρίση. Αλλά, έτσι, κι αυτή

---

\* *Κοινωνικά Κινήματα και Δίκτυα*, <http://thrymmata.blogspot.com/2007/07/alain-badiou.html>

Το παραπάνω κείμενο αποτελεί τη μετάφρασή μου από τα αγγλικά ενός μικρού αποσπάσματος (σελ. 83-6) του άρθρου του Alain Badiou, “The False Movements of Cinema,” που περιλαμβάνεται (σελ. 78-88) στο βιβλίο του *Handbook of Inaesthetics* (Stanford: Stanford University Press, 2005) σε μετάφραση από τα γαλλικά στα αγγλικά του Alberto Toscano.

γίνεται δυσδιάκριτη. Η τέχνη είναι απείρως περισσότερο εξαιρετική από όσο ακόμη κι η καλύτερη κριτική θα μπορούσε να υποπτευθεί. Κάτι ήδη προφανές, αν διαβάσουμε σήμερα κάποιους παλιούς κριτικούς της λογοτεχνίας, όπως, ας πούμε, τον Saint-Beuve. Το όραμα του αιώνα τους, που δίνεται από την αναμφισβήτητη αίσθησή τους της ποιότητας κι από το διακριτικό σφρίγος τους, έχει σήμερα χάσει τη σημασία του.

Στην πραγματικότητα, μια δεύτερη λήθη περικλείει τη διακριτική κρίση, κατά μια διάρκεια, η οποία βέβαια είναι διαφορετική από εκείνη της λήθης, που προκαλείται από τη δυσδιάκριτη κρίση, αλλά η οποία τελικά είναι το ίδιο αδήριτη. Η “ποιότητα,” αυτός ο τάφος των σκηνοθετών, καθορίζει λιγότερο την τέχνη μιας εποχής και περισσότερο την καλλιτεχνική ιδεολογία της. Μια ιδεολογία, που αποτελεί αυτό, μέσα στο οποίο η αληθινή τέχνη πάντοτε προσπαθούσε να διεισδύσει διατρυπώντας το σώμα του.

Είναι, επομένως, αναγκαίο να φαντασθούμε έναν τρίτο τρόπο που μιλάμε για τις ταινίες, ούτε δυσδιάκριτο, ούτε διακριτικό. Τον βλέπω να κατέχει δυο εξωτερικά χαρακτηριστικά.

Πρώτα απ’ όλα, είναι ένας τρόπος αδιάφορος προς την κρίση. Κάθε αμυντική θέση έχει εγκαταλειφθεί. Ότι η ταινία είναι καλή, ότι άρεσε, ότι δεν πρέπει να εκτιμάται με τα μέτρα της δυσδιάκριτης κρίσης, ότι πρέπει να ξεχωρίζει ... όλα αυτά προϋποτίθενται σιωπηλά από το ίδιο το γεγονός ότι μιλάμε για μια ταινία. Με κανένα τρόπο δεν παριστούν τον επιδιωκόμενο σκοπό. Δεν είναι αυτός ακριβώς ο κανόνας, που εφαρμόζουμε για τα καθιερωμένα καλλιτεχνικά έργα του παρελθόντος; Τολμούμε να σκεφθούμε ότι είχε καμία σημασία το γεγονός πως η *Ορέστεια* του Αισχύλου ή η *Ανθρώπινη Κωμωδία* του Balzac “αρέσανε”; Ότι “ειλικρινά, δεν είναι κακά έργα”; Σ’ αυτές τις στιγμές, η δυσδιάκριτη κρίση γίνεται γελοία. Αλλά κι η διακριτική κρίση δεν τα πάει καλύτερα. Φυσικά δεν είμαστε υποχρεωμένοι να προσπαθήσουμε πολύ για να αποδείξουμε ότι το ύφος του Mallarmé είναι ανώτερο από του Sully Prudhomme – ο οποίος στην εποχή του, παρεμπιπτόντως, περνούσε για συγγραφέας της ψηλότερης ποιότητας. Επομένως, θα μιλάμε για την ταινία στη βάση μιας χωρίς όρια δέσμευσης, μιας καλλιτεχνικής πεποίθησης, όχι για να αποκαταστήσουμε το κύρος της σαν τέχνη, αλλά για να εξάγουμε όλες της συνέπειες απ’ αυτήν. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, έτσι, περνούμε από την κανονιστική κρίση – είτε δυσδιάκριτη (“είναι καλό έργο”) ή διακριτική (“είναι απ’ τα καλύτερα έργα”) – σε μια αξιωματική διάθεση, που ρωτά ποιες είναι οι επιδράσεις στη σκέψη εκείνης ή της άλλης ταινίας.

Ας μιλάμε τότε για την αξιωματική κρίση.

Αν είναι αλήθεια ότι ο κινηματογράφος χειρίζεται την Ιδέα κάτω από το πρόσχημα μιας προσωρινής επίσκεψης ή ενός περάσματος και το κάνει αυτό μέσω μιας αναπόφευκτης νόθευσης, το να μιλάμε για μια ταινία αξιωματικά ισοδυναμεί με το να εξετάζουμε τις συνέπειες του σωστού τρόπου, με τον οποίο η Ιδέα αναλύεται σ’ αυτήν την ιδιαίτερη ταινία. Η αναφορά σε τυπικές θεωρήσεις – όπως των σκηνών, του μοντάζ, των πλάνων, της συνολικής ή τοπικής κίνησης, του χρώματος, των σωματικών παραγόντων, του ήχου κ.ο.κ. – θα πρέπει να γίνεται μόνο στο βαθμό που τα πράγματα αυτά συνεισφέρουν στο “άγγιγμα” της Ιδέας και στη σύλληψη της εγγενούς νόθευσής της.

Σαν παράδειγμα, σκεφθείτε τη διαδοχή των πλάνων στον *Nosferatu* του Murnau, που σημαδεύουν την είσοδο στο σκηνικό του πρίγκιπα των ζωντανών νεκρών. Μια παρουσίαση με υπερβολική έμφαση των λιβαδιών, των πανικόβλητων αλόγων, των κεραυνοβολιών, όλα αυτά μαζί ξεδιπλώνουν την Ιδέα του αγγίγματος της επικείμενης κατάστασης, μιας αναμενόμενης επίσκεψης της νύχτας μέσα στη μέρα, της γης χωρίς ανθρώπους, μεταξύ ζωής και θανάτου. Αλλά, επιπλέον, υπάρχει κάτι ανάμεικτο και νοθευμένο σ’ αυτήν την επίσκεψη, κάτι υπερβολικά έκδηλα ποιητικό, μια αγωνία που απομακρύνει την όραση προς μια αναμονή και μια ανησυχία, αντί να μας επιτρέπει να βλέπουμε την επίσκεψη μέσα στη συγκεκριμένη μορφή της. Η σκέψη μας δεν είναι προσηλωμένη εδώ, μεταφέρεται κάπου αλλού, περισσότερο ταξιδεύει με τη συντροφιά της Ιδέας, παρά δείχνει ότι μπορεί να τη συλλάβει. Αυτό που αποτελεί την εξαγόμενη συνέπεια είναι ακριβώς το γεγονός ότι είναι δυνατό να σκεφτόμαστε το ποίημα της σκέψης που διασχίζει μια Ιδέα – λιγότερο σαν σκηνή και περισσότερο σαν συναίσθηση ενός αφανισμού.

Όταν μιλάμε για μια ταινία συχνά σημαίνει ότι καταδεικνύουμε πώς αυτή μας καλεί προς εκείνη ή την άλλη Ιδέα μέσα από τη δύναμη της εξαφάνισής της, σ’ αντίθεση με τη ζωγραφική, για

παράδειγμα, που αποτελεί την κατ' ἐξοχήν τέχνη της Ιδέας, που είναι σχολαστικά και ακέραια δοσμένη.

## Ο κινηματογράφος σαν δημοκρατικό έμβλημα

του **Alain Badiou**

Μετάφραση στα ελληνικά της αγγλικής απόδοσης από τους Alex Ling και Aurélien Mondon ως “Cinema as a democratic emblem,” στο περιοδικό *Parrhesia*, τεύχος 6 (2009), σελ. 1-6, του αρχικού άρθρου του Alain Badiou “Du cinéma comme emblème démocratique,” στο περιοδικό *Critique*, 692-693 (Ιαν. 2005), σελ. 4-13.

Η φιλοσοφία υπάρχει μόνο στον βαθμό που υπάρχουν παράδοξες σχέσεις, σχέσεις που αποτυγχάνουν να συνδέουν ή δεν πρέπει να συνδέουν ο,τιδήποτε. Όταν κάθε σύνδεση είναι εκ φύσεως νομιμοποιημένη, η φιλοσοφία γίνεται αδύνατη ή μάταιη. Η φιλοσοφία είναι η βία της σκέψης πάνω στις σχέσεις, που είναι αδύνατες.

Σήμερα, δηλαδή, “μετά τον Ντελέζ,” υπάρχει η ανάγκη για μια φανερό επιστράτευση της φιλοσοφίας από τον κινηματογράφο –ή του κινηματογράφου από την φιλοσοφία. Επομένως, είναι βέβαιο ότι ο κινηματογράφος μας παρέχει παράδοξες σχέσεις, εντελώς απίθανες συνδέσεις.

Ποιες;

Η αποδιδόμενη φιλοσοφική απάντηση καταλήγει να λει ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια αταίριαστη, ανερμάτιστη σχέση μεταξύ του ολικού τεχνουργήματος και της ολικής πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος ταυτόχρονα προσφέρει τη δυνατότητα της αντιγραφής της πραγματικότητας και της εξ ολοκλήρου τεχνητής διάστασης αυτής της αντιγραφής. Με τις σύγχρονες τεχνολογίες, ο κινηματογράφος μπορεί να παραγάγει το πραγματικό τεχνούργημα του αντίγραφου ή ενός ψευδούς αντίγραφου του πραγματικού, ή ακόμη, το ψευδές πραγματικό αντίγραφο ενός ψευδούς πραγματικού. Καθώς και σ’ άλλες παραλλαγές. Αυτό ισοδυναμεί να λέμε ότι ο κινηματογράφος έχει γίνει η άμεση μορφή (ή “τεχνική”) ενός αρχαίου παράδοξου, του παράδοξου των σχέσεων μεταξύ της ύπαρξης και της εμφάνισης (σχέσεις οι οποίες είναι πολύ πιο θεμελιώδεις από τις σχέσεις μεταξύ του δυνητικού και του υπαρκτού, που αναδεικνύονται παντού). Με την έννοια αυτή, μπορούμε να διακηρύξουμε ότι ο κινηματογράφος είναι μια οντολογική τέχνη. Πολλοί κριτικοί, κι ιδιαίτερα ο André Bazin, το έλεγαν αυτό εδώ και πολύ καιρό.

Θα ήθελα να μπω στο ζήτημα μ’ έναν άπειρες φορές απλούστερο κι εμπειρικότερο τρόπο, πέρα από κάθε φιλοσοφική απόδοση, ξεκινώντας από τη διασαφήνιση μιας δήλωσης: ο κινηματογράφος είναι μια “τέχνη για τις μάζες.”

Το σύνταγμα “τέχνη για τις μάζες” μπορεί να πάρει ένα στοιχειώδη ορισμό: μια τέχνη είναι “τέχνη για τις μάζες,” αν τα αριστουργήματα, οι καλλιτεχνικές παραγωγές, τις οποίες η εμβριθής (ή κυρίαρχη ή ο,τιδήποτε) κουλτούρα ανακηρύσσει ως αδιαμφισβήτητα έργα, βλέπονται και θαυμάζονται από εκατομμύρια ανθρώπων, από όλες τις κοινωνικές ομάδες, την ίδια τη στιγμή της δημιουργίας τους.

Η προσθήκη “την ίδια τη στιγμή της δημιουργίας τους” είναι ιδιαίτερα σημαντική, γιατί γνωρίζουμε ότι κυριαρχούμε από ένα μελαγχολικό ιστορικισμό, που δημιουργεί μια καθαρή εντύπωση του παρελθόντος. Εκατομμύρια ανθρώπων, αδιάφορα από το



κοινωνικό τους υπόβαθρο (φυσικά, πέρα από το στοιχειώδες προλεταριάτο), μπορούν να πηγαίνουν σε μουσεία, επειδή τους αρέσουν οι εικόνες του παρελθόντος σαν θησαυροί και στον βαθμό που το σύγχρονο πάθος για τον τουρισμό επεκτείνεται σ' ένα είδος τουρισμού των θησαυρών. Δεν μιλώ για το ίδιο το είδος αυτό του τουρισμού, αλλά για τα εκατομμύρια ανθρώπων, που έλκονται από ένα εξαιρετικό έργο, την ίδια στιγμή της εμφάνισής του. Κι έχουμε, στη σύντομη ιστορία του κινηματογράφου, πολλά αδιαμφισβήτητα παραδείγματα τέτοιων έλξεων, παραδείγματα που μπορούν να συγκριθούν μόνο με τις δημόσιες θριαμβευτικές επιτυχίες των μεγάλων Ελληνικών τραγωδιών. Πάρτε, για παράδειγμα, τις ταινίες του Τσάπλιν. Τις έχουν δει παντού στον κόσμο, ακόμη και στα καλύβια των Εσκιμώων, ή τις έχουν προβάλλει ακόμη και μέσα σε σκηνές της ερήμου. Όλοι αμέσως καταλαβαίνουν ότι οι ταινίες αυτές μιλούν με τον βαθυστόχαστο και κατηγορηματικό τρόπο, που έχω προτείνει να ονομάζεται (όταν έγραφα για την πεζογραφία του Μπέκετ) “γενόσημος ανθρωπισμός” (“generic humanity”), ή ανθρωπισμός, από τον οποίον έχουν αφαιρεθεί οι διαφορές του. Ο χαρακτήρας του χαμινιού (Tramp), στημένος στην εντέλεια, κινηματογραφημένος στην αμεσότητά του, μέσα σ' ένα οικείο πλαίσιο, δεν αντιπροσωπεύει έναν γενόσημο “λαϊκό” ανθρωπισμό λιγότερο για έναν Αφρικανό από ό,τι για ένα Γιαπωνέζο ή έναν Εσκιμώο.

Θα ήταν λάθος να πιστεύαμε ότι τέτοια παραδείγματα περιορίζονται στο είδος (genre) της κωμωδίας ή του μπουρλέσκ, που πάντοτε μπορούσε να αντανάκλα τη ζωτική ενέργεια των ανθρώπων, τη δύναμη και την πονηρία της κοινωνικής επιβίωσης. Θα μπορούσαμε το ίδιο εύκολα να είχαμε αναφέρει μια εκπληκτικά συμπυκνωμένη ταινία, αποτέλεσμα μιας συγκλονιστικής τυπικής εφευρετικότητας, αναμφίβολα ενός από τα μεγαλύτερα κινηματογραφικά ποιήματα, που υπάρχουν ως τώρα: την *Ανατολή* του Μουρνάου. Αυτό το καθαρό αριστούργημα είχε μια πρωτοφανή επιτυχία στις Ηνωμένες Πολιτείες, ήταν ένα είδος *Τιτανικού*, χωρίς τα τεχνολογικά εφέ.

Χωρίς αμφιβολία, ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει μια τέχνη για τις μάζες σε κλίμακα, που δεν συγκρίνεται με καμιά άλλη τέχνη. Οπωσδήποτε, το δέκατο-ένατο αιώνα, υπήρχαν συγγραφείς ή ποιητές για τις μάζες: για παράδειγμα, ο Βίκτωρ Ουγκώ στη Γαλλία ή ο Πούσκιν στη Ρωσία. Είχαν, κι ακόμη έχουν, εκατομμύρια αναγνωστών. Αλλά όμως, η κλίμακα –τις στιγμές των δημιουργιών τους– δεν μπορεί να συγκριθεί μ' εκείνη των μεγάλων επιτυχιών του κινηματογράφου.

Το ζήτημα λοιπόν είναι το εξής: η “τέχνη για τις μάζες” θέτει μια παράδοξη σχέση. Γιατί; Διότι οι “μάζες” είναι μια πολιτική κατηγορία ή, ακριβέστερα, μια κατηγορία της ακτιβιστικής δημοκρατίας, του κομμουνισμού. Οι Ρώσοι επαναστάτες κατόρθωναν να ορίζουν τις δράσεις τους μέσα σε μια περίοδο, που “οι μάζες αναρριχόντουσαν πάνω στη σκηνή της Ιστορίας.” Συνήθως, αντιπαραθέτουμε τη “δημοκρατία των μαζών” με την αντιπροσωπευτική και τη συνταγματική δημοκρατία. Ουσιαστικά, ο “μάζες” είναι μια πολιτική κατηγορία. Ο Μάο έλεγε ότι “οι μάζες, μόνο οι μάζες, είναι οι δημιουργοί της παγκόσμιας ιστορίας.”

Όμως, η “τέχνη,” που είναι το άλλο μισό του συντάγματος “τέχνη για τις μάζες,” μπορεί μόνο να αποτελέσει μια αριστοκρατική κατηγορία. Το να λέμε ότι η “τέχνη” αποτελεί μια αριστοκρατική κατηγορία, δεν είναι μόνο μια κρίση. Απλώς παρατηρούμε ότι η “τέχνη” περιλαμβάνει την ιδέα της τυπικής δημιουργίας, της ορατής καινοτομίας, στην

ιστορία των μορφών, κι, επομένως, απαιτεί και τα μέσα για την κατανόηση της δημιουργίας σαν τέτοιας, καθιστώντας αναγκαία μια διαφορετική εκπαίδευση, μια ελάχιστη οικειότητα με την ιστορία της εν λόγω τέχνης και με τις μεταστροφές της γραμματικής της. Μια μακρόχρονη και συχνά χωρίς ανταμοιβή μαθητεία. Διεύρυνση του πνεύματος. Βέβαια, μαζί με απολαύσεις, αλλά απολαύσεις, που είναι εκλεπτυσμένες, που κατασκευάζονται, που αποκτώνται.

Στη “τέχνη για τις μάζες,” έχουμε την παράδοση σχέση μεταξύ ενός καθαρά δημοκρατικού στοιχείου (από την πλευρά της ρήξης και της συμβαντικής ενέργειας) κι ενός αριστοκρατικού στοιχείου (από την πλευρά της εκπαίδευσης του ατόμου, των διαφορετικών τοποθετήσεων του γούστου).

Όλες οι τέχνες του εικοστού αιώνα υπήρξαν πρωτοποριακές. Η ζωγραφική ήταν μια πρωτοποριακή τέχνη και μόνο έπαυσε να είναι τέτοια, όταν εισήχθη στα μουσεία. Η μουσική ήταν μια πρωτοποριακή τέχνη κι, από τον καιρό του Schoenberg, δεν έπαυσε να είναι (εκτός αν αποκαλούμε επίσης “μουσική” και τους βρυχηθμούς της λαϊκής μουσικής). Η ποίηση υπάρχει σήμερα μόνο σαν μια πρωτοποριακή τέχνη. Μπορούμε να πούμε ότι ο εικοστός αιώνας είναι ο αιώνας των πρωτοποριών. Αλλά επίσης μπορούμε να πούμε ότι είναι ο αιώνας και της μεγαλύτερης τέχνης για τις μάζες, που υπήρξε ποτέ.

Η απλή μορφή της παράδοξης σχέσης: η πρώτη μεγάλη τέχνη, η οποία είναι *ουσιαστικά* για τις μάζες, εμφανίζεται κι αναπτύσσεται μια εποχή, που είναι η εποχή των πρωτοποριών. Η συνακόλουθη μορφή: ο κινηματογράφος επιβάλλει κάποιες άβολες, ανεπιτήδευτες σχέσεις μεταξύ της αριστοκρατίας και της δημοκρατίας, μεταξύ της επινόησης και της εξοικείωσης, μεταξύ της καινοτομίας και του γούστου του κοινού. Για το λόγο αυτό, η φιλοσοφία στρέφει το ενδιαφέρον της στον κινηματογράφο. Διότι (ο κινηματογράφος) επιβάλλει έναν απέραντο και μυστηριώδη ιστό παράδοξων σχέσεων. “Η σκέψη του κινηματογράφου” αναγάζεται στην επιβολή της σχέσης, της διάρθρωσης των εννοιών, οι οποίες, κάτω από τους όρους των πραγματικών ταινιών, μετατοπίζουν τους καθιερωμένους κανόνες της σύνδεσης.

Πιστεύω, όμως, ότι έγιναν πέντε κύριες προσπάθειες για μια τέτοια μετατόπιση. Ή, μάλλον, υπάρχουν πέντε διαφορετικοί τρόποι εισαγωγής στο ζήτημα: “της σκέψης του κινηματογράφου ως τέχνης για τις μάζες.” Πρώτα, μέσω του παράδοξου της εικόνας. Είναι το κλασικό πέραςμα, που το ανέφερα στην αρχή: η οντολογική τέχνη. Το δεύτερο ακολουθεί το παράδοξο του χρόνου, της κινηματογραφικής ορατότητας του χρόνου. Το τρίτο εξετάζει τη διαφορά, που έχει ο κινηματογράφος, την παράξενη σύνδεσή του με το καθιερωμένο σύστημα των καλών τεχνών. Μ’ άλλα λόγια: το παράδοξο της έβδομης τέχνης. Το τέταρτο εδραιώνει τον κινηματογράφο μέσα στο σύνορο μεταξύ της τέχνης και της μη τέχνης, με το παράδοξό του να είναι το στοιχείο του καλλιτεχνικού ακάθαρτου. Το πέμπτο υποδηλώνει ένα ηθικό παράδοξο: ο κινηματογράφος σαν δεξαμενή των φηγούρων της συνείδησης, σαν μια λαϊκή φαινομενολογία για κάθε κατάσταση, μέσα στην οποία πρέπει να παίρνουμε τις αποφάσεις.

Ας πούμε κάποια λόγια για τις πέντε αυτές προσπάθειες:

1. Για την εικόνα. Θα λέμε ότι ο κινηματογράφος είναι μια “τέχνη για τις μάζες,” επειδή βρίσκεται στην κορυφή της παλιάς τέχνης της εικόνας και λόγω του ότι η εικόνα, όσο πιο πίσω και να πηγαίνουμε στην ιστορία της ανθρωπότητας, ήταν πάντοτε απόλυτα συναρπαστική. Ο κινηματογράφος είναι στην κορυφή του οπτικού, που προσφέρεται σαν μια φαινομενικότητα. Και καθώς δεν υπάρχει καμία ταυτοποίηση του ο,τιδήποτε χωρίς να βασίζεται στην φαινομενικότητα, θα λέμε ότι ο κινηματογράφος είναι η υπέρτατη μαεστρία, που χειρίζεται το μεταφυσικό κύκλο της ταυτοποίησης. Αίθουσες σινεμά, τραπεζαρίες, υπνοδωμάτια, ακόμη και δρόμοι, αφήνουν τις μάζες κατάπληκτες, μέσα από ένα απατηλό δίκτυο ετερόκλητων ταυτοποιήσεων, επειδή η τεχνική του φαινομενικού προηγείται ιστορικά του θρησκευτικού μύθου και διαχειρίζεται με καθολικό τρόπο τις φευγαλέες συνέπειες του θαύματος. Οι μάζες του κινηματογράφου είναι στη βάση τους *ευλαβείς* μάζες. Αυτή είναι η πρώτη διευκρίνιση.

2. Για το χρόνο. Η προσέγγιση αυτή είναι θεμελιώδης για τον Ντελέζ, όπως και για πολλούς άλλους κριτικούς. Είναι δελεαστική η ιδέα να σκεφτόμαστε ότι ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη για τις μάζες, ακριβώς *επειδή μετασχηματίζει το χρόνο σε αντίληψη*. Δημιουργεί μια χρονική αίσθηση ξέχωρη από εκείνη του βιωμένου χρόνου. Με περισσότερη ακρίβεια, ο κινηματογράφος μετασχηματίζει “την ενδόμυχη αίσθηση του χρόνου” σε αναπαράσταση. Αυτό το αναπαραστασιακό χάσμα είναι που κάνει τον κινηματογράφο να απευθύνεται στο τεράστιο κοινό όλων εκείνων, οι οποίοι θέλουν να κρατούν το χρόνο μετέωρο μέσα στο χώρο, για να παραγκωνίζουν, έτσι, τη μοίρα.

Η υπόθεση αυτή φέρνει τον κινηματογράφο πιο κοντά στη μουσική, η οποία, στην καλύτερή της μορφή, είναι επίσης μια παραγωγή για τις μάζες. Αλλά η μουσική –και πάλι η “μεγάλη” μουσική περισσότερο από τη λαϊκή μουσική– αποτελεί επίσης μια οργανωτική μορφή αποστασιοποιημένη από το χρόνο. Μπορούμε να πούμε, με πολύ απλά λόγια, ότι η μουσική κάνει επίσης το χρόνο να μπορεί να ακουστεί, αφού η μουσική είναι ενσωματωμένη μέσα στον κινηματογράφο. Αλλά όμως, αυτό που συγκροτεί το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου, ο οποίος για πολύ καιρό ήταν βουβός, είναι οπωσδήποτε αυτό που κάνει το χρόνο ορατό. Η παραγωγή της ορατότητας στον κινηματογράφο είναι μια καθολική μαγεία. Αυτή είναι η δεύτερη διευκρίνιση.

3. Η αλληλουχία των τεχνών. Είναι προφανές ότι ο κινηματογράφος παίρνει από τις άλλες τέχνες ό,τι είναι δημοφιλές, ό,τι *θα μπορούσε*, αφού απομονωθεί, να διυλιστεί, να διαχωριστεί από τις αριστοκρατικές προαπαιτήσεις τους, να απευθυνθεί προς τις μάζες. Η έβδομη τέχνη δανείζεται από τις άλλες έξι ο,τιδήποτε σ’ αυτές στοχεύει, με περισσότερο κατηγορηματικό τρόπο, προς το γενόσημο ανθρωπισμό.

Για παράδειγμα, τι κρατά ο κινηματογράφος από την ζωγραφική; Την καθαρή δυνατότητα μετατροπής του αισθητού κάλλους του κόσμου σε μια αναπαραγωγή εικόνα. Δεν παίρνει τη διανοητική τεχνική της ζωγραφικής. Δεν παίρνει τους περίπλοκους τρόπους αναπαράστασης και τυποποίησης. Κρατά μια ευαίσθητη και μορφοποιημένη σχέση με το εξωτερικό σύμπαν. Μ’ αυτήν την έννοια, ο κινηματογράφος είναι ζωγραφική χωρίς ζωγραφική. Ένας ζωγραφισμένος κόσμος χωρίς τη ζωγραφιά.

Τι κρατά ο κινηματογράφος από τη μουσική; Ούτε τις εξαιρετικές δυσκολίες της μουσικής σύνθεσης, ούτε τη δεξιοτεχνική διάταξη της αρμονικής καθετότητας και της θεματικής οριζοντιότητας, ούτε και τη χημεία της ηχητικής χροιάς. Το σημαντικό για τον κινηματογράφο είναι ότι η μουσική, ή το ρυθμικό στοιχείο, συνοδεύει τα γεγονότα του ορατού. Αυτό που επιβάλλει παντού –σήμερα ακόμη και στην καθημερινή ζωή– είναι μια ορισμένη διαλεκτική του ορατού και του ακουστού. Το γέμισμα κάθε αναπαραστήσιμης ύπαρξης μ' ένα μουσικό υλικό είναι το μεγαλειώδες έργο του κινηματογράφου. Συνήθως ενδίδουμε στο συναίσθημα, το οποίο διεγείρεται από μια περιεργή ανάμειξη της ύπαρξης με τη μουσική, από μια μουσική υποκειμενικοποίηση, από μια μελωδική υπόκρουση του δράματος, από έναν ορχηστρικό τονισμό του κατακλυσμού.. Όλα αυτά παρεμβάλλουν μέσα στην αναπαράσταση μια μουσική χωρίς μουσική, μια μουσική απελευθερωμένη από τα μουσικά προβλήματα, μια μουσική δανεισμένη κι ανταποδιδόμενη στο υποκειμενικό ή αφηγηματικό πρόσχημά της.

Τι κρατά ο κινηματογράφος από το μυθιστόρημα; Ούτε τις πολυπλοκότητες του υποκειμενικού σχηματισμού, ούτε τον άπειρο πλούτο του λογοτεχνικού μοντάζ, ούτε την αργή κι αρχική αποκατάσταση του *γούστου* μιας εποχής. Ούτε, επειδή έχει μια έμμονη κι ακόρεστη ανάγκη, στο όνομα της οποίας ληλατεί ασταμάτητα την παγκόσμια λογοτεχνία, ο κινηματογράφος είναι ο μύθος, το αφήγημα, αυτό που το μετονομάζει “σενάριο.” Το μέλημα του κινηματογράφου –του καλλιτεχνικού και του εμπορικού, αδιαχώριστα, αφού είναι μια τέχνη για τις μάζες– είναι να λει ωραίες ιστορίες, ιστορίες που μπορούν να γίνουν κατανοητές από ολόκληρη την ανθρωπότητα.

Τι κρατά ο κινηματογράφος από το θέατρο; Τον ηθοποιό ή την ηθοποιό, τη γοητεία, την *αίγλη* του ή της ηθοποιού. Ξεχωρίζοντας αυτήν την *αίγλη* από το δυναμισμό του λογοτεχνικού κειμένου, που είναι τόσο θεμελιώδες για το θέατρο, ο κινηματογράφος μετασχηματίζει τους ηθοποιούς σε *σταρ*. Να λοιπόν ένας ορισμός του κινηματογράφου, που θα μπορούσε να δοθεί: ένα μέσο μετασχηματισμού του ηθοποιού σε *σταρ*.

Είναι απόλυτα αληθές ότι ο κινηματογράφος παίρνει κάτι από κάθε μια από τις άλλες τέχνες. Αλλά η λειτουργία αυτής της ιδιοποίησης είναι πολύπλοκη, διότι ο κινηματογράφος βγάζει κάποιο κοινό και προσβάσιμο στοιχείο έξω από τις εκλεπτυσμένες καλλιτεχνικές συνθήκες του. Ο κινηματογράφος *ανοίγει* όλες τις τέχνες, εξασθενεί τις αριστοκρατικές, πολύπλοκες και σύνθετες ιδιότητές τους. Παραδίνει το απλουστευμένο αυτό άνοιγμα σε εικόνες μιας ομόθυμης ύπαρξης. Σαν ζωγραφική χωρίς ζωγραφική, μουσική χωρίς μουσική, μυθιστόρημα χωρίς υποκείμενα, θέατρο, που αναγάζεται στη γοητεία των ηθοποιών, ο κινηματογράφος εξασφαλίζει την *εκλαΐκευση* όλων των τεχνών. Γι' αυτό, το κάλεσμά του είναι καθολικό. Αυτή είναι η τρίτη διευκρίνιση: η έβδομη τέχνη είναι μια τέχνη για τις μάζες, επειδή αποτελεί την ενεργητική δημοκρατικοποίηση των άλλων έξι.

4. Για το ακάθαρτο. Ας εξετάσουμε απευθείας τη σχέση μεταξύ τέχνης και μη τέχνης στον κινηματογράφο. Έτσι, θα μπορέσουμε να διαβεβαιώσουμε ότι είναι μια τέχνη για τις μάζες, επειδή πάντοτε βρίσκεται στο χείλος της μη τέχνης. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη, ιδιαίτερα *φορτισμένη* με τη μη τέχνη. Μια τέχνη, που πάντοτε περιβάλλεται από κοινές μορφές. Ο κινηματογράφος βρίσκεται, λόγω ενός πολύ μεγάλου τμήματος των συστατικών του, πάντοτε *πιο κάτω* από την τέχνη. Ακόμη και στις πιο έκδηλες

καλλιτεχνικές επιτυχίες του, περιλαμβάνει μια εμμενή (immanent) απειρία οικτρών συστατικών, κάποια έκδηλα κομμάτια της μη τέχνης. Διατεινόμεστε ότι σε κάθε στάδιο της σύντομης ύπαρξής του, ο κινηματογράφος εξερευνά το σύνορο μεταξύ της τέχνης κι αυτού που δεν είναι τέχνη. Στέκεται πάνω σ' αυτό το σύνορο. Ενσωματώνει τις νέες μορφές της ύπαρξης, είτε κι αν ανήκουν στην τέχνη ή στη μη τέχνη, και κάνει μια επιλογή, μολονότι μια επιλογή, που ποτέ δεν είναι πλήρης. Έτσι ώστε, σ' οποιαδήποτε ταινία, ακόμη και σ' ένα πραγματικό αριστούργημα, μπορείτε να βρείτε ένα μεγάλο πλήθος κοινότυπων εικόνων, ενός ακαλαίσθητου υλικού, κάποιων στερεοτυπιών, εικόνων ιδωμένων χιλιάδες φορές κάπου αλλού, πραγμάτων στερούμενων του οποιουδήποτε ενδιαφέροντος.

Ο Μπρεσόν ήταν ιδιαίτερα εκνευρισμένος με την αντίσταση αυτή του καλλιτεχνικού μη όντος. Ήθελε την καθαρή τέχνη κι ονόμαζε “κινηματογραφική γραφή” μια τέτοια καθαρότητα. Αλλά άσκοπα. Ακόμη και στον Μπρεσόν, είμαστε υποχρεωμένοι να ανεχθούμε το χειρότερο του ορατού, την ακατανόητη εισβολή της αισθητής ποταπότητας των καιρών. Τόσο ουσιαστικό όσο κι ακούσιο, αυτό το ακάθαρτο στοιχείο δεν εμποδίζει πολλές από τις ταινίες του Μπρεσόν να αποτελούν καλλιτεχνικά αριστουργήματα. Απλώς δείχνει ότι η κινηματογραφική τέχνη μπορεί να είναι μια τέχνη για τις μάζες. Διότι μπορείτε να μπειτε στην τέχνη του κινηματογράφου από εκείνο το σημείο, το οποίο, πάντοτε βρισκόμενο παρόν σε αφθονία, *είναι η μη τέχνη*. Ενώ για τις άλλες τέχνες αυτό γίνεται αντίστροφα. Μπορείτε μόνο να μπειτε στο μη καλλιτεχνικό μέρος τους, στις ελλείψεις τους, από τη μεριά της τέχνης, από το μεγαλείο της τέχνης. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι στον κινηματογράφο *είναι δυνατή η ανύψωση*. Μπορείτε να ξεκινήσετε με τις πιο κοινότυπες αναπαραστάσεις σας, από την πιο αηδιαστική συναισθηματικότητά σας, από τη χυδαιότητά σας, ακόμη κι από τη δειλία σας. Μπορείτε να είσθε ένας απόλυτα συνήθης θεατής. Μπορεί να είχατε κακό γούστο με την πρόσβασή σας, στην είσοδό σας, στην αρχική προδιάθεσή σας. Όλα αυτά δεν αποτρέπουν την ταινία να σας επιτρέψει να ανυψωθείτε. Πιθανόν να φθάσετε σε δυνατά κι εκλεπτυσμένα πράγματα. Αλλά δεν θα σας ζητηθεί να γυρίσετε πίσω. Ενώ στις άλλες τέχνες πάντοτε έχετε τον φόβο της πτώσης. Αυτό είναι το μεγάλο δημοκρατικό πλεονέκτημα του κινηματογράφου: μπορείτε να πάτε εκεί το Σαββατόβραδο, για να ηρεμήσετε, αλλά θα ανυψωθείτε απροσδόκητα. Ο Αριστοτέλης έλεγε ότι, αν κάνουμε το καλό, η ευχαρίστηση θα έρθει “σαν δώρο.” Όταν βλέπουμε μια ταινία, αυτό συχνά γίνεται από την αντίστροφη κατεύθυνση: αισθανόμαστε μια άμεση ευχαρίστηση, συχνά καχύποπτα (λόγω της απανταχού παρουσίας της μη τέχνης), και το Καλό (της τέχνης) έρχεται σαν ένα απρόσμενο δώρο.

Στον κινηματογράφο ταξιδεύουμε προς το καθαρό από το ακάθαρτο. Αυτό δεν συμβαίνει στις άλλες τέχνες. Θα πηγαίνατε ποτέ εκούσια να δείτε μια έκθεση κακής ζωγραφικής; Η κακή ζωγραφική είναι κακή ζωγραφική. Δεν υπάρχει μεγάλη ελπίδα να μετατραπεί σε κάτι καλό. Δεν θα ανυψωθείτε. Από το απλό γεγονός ότι είσθε εκεί, χαμένοι μέσα στην κακή ζωγραφική, πέφτετε ήδη, είσθε ένας δυστυχισμένος αριστοκράτης. Ενώ στον κινηματογράφο, είσθε λίγο-πολύ πάντοτε ένας ανυψούμενος δημοκράτης. Εκεί βρίσκεται η παράδοξη σχέση. Είναι η παράδοξη σχέση μεταξύ αριστοκρατίας και δημοκρατίας, η οποία τελικά είναι μια εσωτερική σχέση μεταξύ τέχνης και μη τέχνης. Κι αυτό είναι ακριβώς αυτό που πολιτικοποιεί τον κινηματογράφο: λειτουργεί πάνω στο έδαφος, όπου

διασταυρώνονται οι συνήθειες γνώμες με το έργο της σκέψης. Μια εκλεπτυσμένη διασταύρωση, που δεν τη βρίσκετε αλλού στην ίδια μορφή.

Αυτή είναι η τέταρτη υπόθεση: ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη για τις μάζες, επειδή δημοκρατικοποιεί την κίνηση, με την οποία η τέχνη σέρνεται μακριά από τη μη τέχνη, σχεδιάζοντας μ' αυτή την κίνηση ένα σύνορο, φτιάχνοντας από το ακάθαρτο το ίδιο το πράγμα.

5. Ηθικές φιγούρες. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη των φιγούρων. Όχι μόνο των φιγούρων του ορατού χώρου και των ενεργών θέσεων. Είναι, πρωτίστως, μια τέχνη των μεγάλων φιγούρων της ενεργούς ανθρωπότητας. Προτείνει ένα είδος μιας καθολικής σκηνής της δράσης και της σύγκρουσής της με τις κοινές αξίες. Πέρα απ' όλα, ο κινηματογράφος είναι το τελευταίο μέρος, που κατοικείται από ήρωες. Ο κόσμος μας είναι τόσο εμπορικός, τόσο οικογενειακός, τόσο ανηρωικός.. Όμως, ακόμη και σήμερα, κανένας δεν θα φανταζόταν τον κινηματογράφο χωρίς τις μεγάλες ηθικές φιγούρες, χωρίς τη μεγάλη πάλη μεταξύ του Καλού και του Κακού, στον Αμερικανικό σινεμά. Εδώ, ακόμη κι οι γκάνγκστερ δεν είναι παρά περιπτώσεις της συνείδησης, κάποιες εξιλαστήριες αποφάσεις, μια ειλικρινής κατάλυση της Κακίας. Η πιο αχρεία ωμότητα γίνεται μια πανουργία του λόγου, που στοχεύει προς ένα διδακτικό διαφωτισμό. Οι μπάτσοι δεν τα πηγαίνουν καλύτερα. Μεταξύ τους, αγγελικοί επιθεωρητές, σήμερα συχνά γυναίκες, συνεχίζουν τις παρακολουθήσεις. Η γελοιότητα τέτοιων μύθων, ο ακάθαρτος δογματισμός τους, η βρώμικη υποκρισία τους, με κανένα τρόπο, δεν τους αποτρέπει να κατέχουν και κάτι το αξιοθαύμαστο. Τόσο αξιοθαύμαστο, όσο θα μπορούσε να ήταν για τις Ελληνικές τραγωδίες, τον κινηματογράφο της αρχαιότητας, για τον οποίον έχουμε μια ιδιαίτερα επιβλητική, αλλά ακόμη ψευδή, ιδέα, αφού δεν γνωρίζουμε ακόμη όλα εκείνα, που διαδραματίζονταν στα σκαλιά των αμφιθεάτρων. Έχουμε μόνο λίγες δεκάδες αριστουργημάτων, κάτι σαν τρεις Μουρνάου, έναν Λανγκ, δυο Αϊζενστάιν, τέσσερις Γκρίφιθ και έξι Τσάπλιν. Γι' αυτό, δεν μπορούμε να δούμε τα ακάθαρτα στοιχεία και την τεράστια κοινοτυπία τέτοιων θεαμάτων. Αλλά μπορούμε να διηγηθούμε το κοινό τέλος τους: την παρουσίαση μπροστά σ' ένα πελώριο ακροατήριο των τυπικών και πληθωρικών φιγούρων, που εμφανίζονται σ' όλες τις μεγάλες συγκρούσεις μέσα στην ανθρώπινη ζωή. Αρχαίες τραγωδίες, που μιλούν για τον πόλεμο, το πάθος, τη δικαιοσύνη και την αδικία, την αλήθεια, μέσα από ένα σύνηθες υλικό μ' όλες τις παραφουσκωμένες ιστορίες των παλιο-απατεώνων, των γυναικών, που στάζουν δηλητήριο, και των τρελών βασιλιάδων. Κι ο κινηματογράφος όμως μας-μιλά επίσης για το θάρρος, τη δικαιοσύνη, το πάθος, την προδοσία. Και τα μεγάλα είδη (genres) του κινηματογράφου, τα πιο κωδικοποιημένα, όπως το μελόδραμα, το γουέστερν κι η "διαστημική όπερα," είναι ακριβώς τα ηθικά είδη, δηλαδή, τα είδη, που απευθύνονται στην ανθρωπότητα στο βαθμό που προτείνουν μια ηθική μυθολογία.

Γνωρίζουμε ότι η φιλοσοφία άρχισε σαν ένας ατέλειωτος διάλογος με την τραγωδία, με το θέατρο, με το ακάθαρτο του ορατού και των παραστασιακών τεχνών. Οι ουσιαστικοί συνομιλητές του Πλάτωνα βρίσκονταν πάνω στη σκηνή και συμπεριλαμβάνονταν μεταξύ τους, μέσα στο ευρύτερο ρητορικό φάσμα, η δημόσια σφαίρα, η δημοκρατική συνέλευση, η παράσταση των σοφιστών. Δεν πρέπει να εκπλησσόμαστε σήμερα από το γεγονός ότι η φιλοσοφία, μέσα σ' ένα ολοένα κι αυξανόμενο τμήμα των δραστηριοτήτων της, αποτελεί τον χώρο μιας ατέλειωτης συζήτησης με τον κινηματογράφο. Διότι ο

κινηματογράφος και τα παράγωγά του, συμπεριλαμβανομένης και της τηλεόρασης, αναπαριστούν πάνω στην ανθρώπινη κλίμακα, μετά την Τραγωδία και τη Θρησκεία, την τρίτη ιστορική προσπάθεια της πνευματικής υποταγής του ορατού, που γίνεται διαθέσιμη σ' όλους, χωρίς εξαιρέσεις ή μέτρα. Επίσης έρχονται στη συνάντηση αυτή κι οι δημοκρατικοί πολιτικοί μαζί με τους σοφιστές σύμβουλούς τους, που σήμερα μετονομάστηκαν “σύμβουλοι δημοσίων σχέσεων.” Η οθόνη έχει γίνει η υπέρτατη δοκιμασία τους. Το ζήτημα έχει αλλάξει μόνο ως προς τους αποδέκτες του. Αυτό είναι: “αν υπάρχει μια κυρίαρχη τεχνική του φαινομενικού κι αν αυτή η τεχνική, εφαρμοσμένη στον κινηματογράφο, μπορεί επίσης να παράγει μια τέχνη για τις μάζες, ποια διαστρέβλωση, ποια μεταμόρφωση, επιβάλλει αυτή η τέχνη σ' αυτό, που πάνω του στηρίζεται η φιλοσοφία, και το οποίο φέρνει το όνομα της ‘αλήθειας’;”

Ο Πλάτων αναζητούσε την απάντηση μέσα στην υπερβατική μίμηση. Απέναντι στο αλληγορικό φαινομενικό, θα αντιπαραθέσουμε ο,τιδήποτε εκφράζεται μέσα στην Ιδέα, η οποία δεν φανερώνεται αλλιώς. Η χειρονομία αυτή απαιτούσε την υποστήριξη εκείνου, το οποίο αφαιρείται από το φαινομενικό: των μαθηματικών της πεπερασμένης τελειότητας, της αριθμητικής και της γεωμετρίας. Τώρα μάλλον πρέπει να αναζητήσουμε εκείνο, το οποίο μέσα στο ορατό ξεπερνά την ορατότητά του, προσδένοντας το φαινομενικό μαζί με το εμμενές (immanent), αλλά κι αιώνιο, μητρώο της άπειρης μορφής του. Επομένως, πάλι χρειαζόμαστε τα μαθηματικά της άπειρης τελειότητας: τα σύνολα, τις τοπολογίες, τις δέσμες (sheaves).

Μετά τη φιλοσοφία του κινηματογράφου, πρέπει να έρθει –ήδη έρχεται– η φιλοσοφία ως κινηματογράφος, με την οποία, επομένως, θα υπάρχει η ευκαιρία να συγκροτηθεί μια φιλοσοφία για τις μάζες.

Μετάφραση Μωυσή Α. Μπουντουρίδη



***Η σύγχρονη φιγούρα του στρατιώτη στην πολιτική και την ποίηση\****

Τα γενικά περιεχόμενα της διάλεξής μου είναι πολύ απλά. Μπορώ να τα συνοψίσω σε πέντε σημεία.

1. Όλες οι δημιουργίες, όλες οι καινοτομίες, είναι με μια έννοια το καταφατικό μέρος μιας άρνησης. Μιας “άρνησης,” γιατί αν συμβαίνει κάτι σαν καινούργιο, αυτό δεν μπορεί να αναχθεί στην αντικειμενικότητα της κατάστασης, μέσα στην οποία συμβαίνει. Γι’ αυτό, είναι βέβαια κάτι σαν μια αρνητική εξαίρεση στους κανονικούς νόμους της αντίστοιχης αντικειμενικότητας. Αλλά είναι και “κατάφαση,” το καταφατικό μέρος της άρνησης, γιατί αν μια δημιουργία μπορεί να αναχθεί σε μια άρνηση των κοινών νόμων της αντικειμενικότητας, τότε εξαρτάται πλήρως απ’ αυτούς σ’ ό,τι αφορά την ταυτότητά της. Επομένως, η ίδια η ουσία της καινοτομίας συνεπάγεται την άρνηση, αλλά οφείλει να επιβεβαιώσει και την ταυτότητά της πέρα από την αρνητικότητα της άρνησης. Για το λόγο αυτό, λεω ότι μια δημιουργία ή μια καινοτομία πρέπει να ορισθεί, μ’ έναν παράδοξο τρόπο, σαν το καταφατικό μέρος μιας άρνησης.

2. Ονομάζω “καταστροφή” το αρνητικό μέρος της άρνησης. Για παράδειγμα, αν θεωρήσουμε τη δημιουργία του Schoenberg, στις αρχές του περασμένου αιώνα, του δωδεκαφωνικού μουσικού συστήματος, μπορούμε να πούμε ότι η δημιουργία αυτή επιτυγχάνει την καταστροφή του τονικού συστήματος, το οποίο, στον δυτικό κόσμο, είχε κυριαρχήσει πάνω στη μουσική δημιουργία κατά τη διάρκεια τριών αιώνων. Στην ίδια κατεύθυνση, η Μαρξιστική ιδέα της επανάστασης είναι να επιτύχει την εμμενή άρνηση του καπιταλισμού μέσω της πλήρους καταστροφής του μηχανισμού του αστικού κράτους. Και στις δυο περιπτώσεις, η άρνηση είναι η συμβαντική συγκέντρωση μιας διαδικασίας, μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η πλήρης αποσύνθεση ενός παλιού κόσμου. Είναι η συμβαντική συγκέντρωση, η οποία πραγματώνει την αρνητική δύναμη της άρνησης. Κι αυτό το ονομάζω καταστροφή.

3. Ονομάζω αφαίρεση το καταφατικό μέρος της άρνησης. Για παράδειγμα, τα νέα μουσικά αξιώματα, τα οποία για τον Schoenberg δομούν τις αποδεκτές σειρές από νότες σ’ ένα μουσικό έργο, που βρίσκεται εκτός τονικού συστήματος, με κανένα τρόπο δεν μπορούν να συναχθούν από την καταστροφή του συστήματος αυτού. Είναι οι καταφατικοί νόμοι ενός νέου πλαισίου μουσικής δραστηριότητας. Καταδεικνύουν τη δυνατότητα ενός νέου ειρμού του μουσικού λόγου. Το σημείο, που πρέπει να κατανοήσουμε, είναι ότι ο νέος αυτός ειρμός δεν είναι νέος, επειδή επιτυγχάνει τη διαδικασία της αποσύνθεσης του συστήματος. Ο νέος ειρμός είναι νέος στο βαθμό που, μέσα στο πλαίσιο το οποίο επιβάλλουν τα αξιώματα του Schoenberg, ο μουσικός λόγος αποφεύγει τους νόμους της τονικότητας ή, το ακριβέστερο, γίνεται αδιάφορος προς τους νόμους αυτούς. Γι’ αυτό, μπορούμε να πούμε ότι ο μουσικός λόγος αφαιρείται από την τονική θέσπισή του. Προφανώς, η αφαίρεση αυτή βρίσκεται στους ορίζοντες της άρνησης. Εντούτοις, υπάρχει πέρα από το καθαρά αρνητικό μέρος της άρνησης. Υπάρχει πέρα από την καταστροφή.

Είναι το ίδιο πράγμα και με τον Μαρξ στο πολιτικό πλαίσιο. Ο Μαρξ επιμένει να λει ότι η καταστροφή του αστικού κράτους δεν είναι από μόνη της ένα επίτευγμα. Ο στόχος είναι ο κομμουνισμός, ο οποίος αποτελεί το τέλος του κράτους ως τέτοιου και το τέλος των κοινωνικών τάξεων, που πρέπει να αντικατασταθούν από μια καθαρά ισόνομη οργάνωση της πολιτικής κοινωνίας. Αλλά για να φθάσουμε εκεί, πρέπει πρώτα να αντικαταστήσουμε το αστικό κράτος μ’ ένα άλλο κράτος, το οποίο δεν αποτελεί το άμεσο αποτέλεσμα της καταστροφής του πρώτου. Στην πραγματικότητα, είναι ένα κράτος τόσο διαφορετικό σε σχέση με το αστικό κράτος όσο η σημερινή πειραματική μουσική μπορεί να είναι σε σχέση μ’ ένα ακαδημαϊκό τονικό έργο του 19ου αιώνα ή μια σύγχρονη παράσταση μπορεί να είναι σε σχέση με μια ακαδημαϊκή αναπαράσταση των Ολύμπιων Θεών. Γιατί το νέο κράτος –αυτό που ο Μαρξ ονομάζει “δικτατορία του προλεταριάτου”– είναι ένα κράτος, το οποίο οργανώνει την ίδια τη δική του εξαφάνιση, ένα κράτος η ίδια η ουσία του οποίου βρίσκεται μέσα στη διαδικασία σχηματισμού του μη κράτους. Ίσως όπως, για τον Αντόρνο, η “άτυπη μουσική” ήταν η διαδικασία, μέσα σ’ ένα έργο, της αποσύνθεσης

---

\* Κοινωνικά Κινήματα και Δίκτυα, <http://thrymmata.blogspot.com/2009/01/alain-badiou.html>  
Διάλεξη στο UCLA τον Ιανουάριο 2007.

όλων των μορφών. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι στην αρχική σκέψη του Μαρξ, η “δικτατορία του προλεταριάτου” ήταν ένα όνομα για το κράτος, που αφαιρείται από όλους τους κλασικούς νόμους του “κανονικού” κράτους. Γιατί το κλασικό κράτος αποτελεί μια μορφή εξουσίας. Αλλά το κράτος που ονομάζεται “δικτατορία του προλεταριάτου” αποτελεί την εξουσία της μη εξουσίας, την εξουσία της εξαφάνισης του ζητήματος της εξουσίας. Σ’ οποιαδήποτε περίπτωση, ονομάζουμε αφαίρεση αυτό το μέρος της άρνησης, το οποίο προσανατολίζεται από τη δυνατότητα κάποιου πράγματος, που απολύτως υπάρχει πέρα από ό,τι υπάρχει κάτω από τους νόμους αυτών που η άρνηση αναιρεί.

4. Επομένως, η άρνηση βρίσκεται πάντοτε, στις συγκεκριμένες δράσεις της –πολιτικές ή καλλιτεχνικές– μετέωρη μεταξύ της καταστροφής και της αφαίρεσης. Το ότι η ίδια η ουσία της άρνησης είναι η καταστροφή αποτελούσε τη θεμελιώδη ιδέα του τελευταίου αιώνα. Η θεμελιώδης ιδέα αυτού του αιώνα, που αρχίζει τώρα, πρέπει να είναι το ότι η ίδια η ουσία της άρνησης είναι η αφαίρεση.

Όμως η αφαίρεση δεν είναι η άρνηση της καταστροφής, ούτε ποτέ ήταν η καταστροφή η άρνηση της αφαίρεσης, όπως είδαμε με τον Schoenberg ή τον Μαρξ. Το πιο δύσκολο ζήτημα είναι, για την ακρίβεια, να στηρίξουμε την πλήρη έννοια της άρνησης από την πλευρά της αφαίρεσης, όπως οι Λένιν, Schoenberg ή Marcel Duchamp ή Cage ή Μάο Τσετούνγκ ή Jackson Pollock είχαν στηρίξει την πλήρη έννοια της άρνησης από την πλευρά της καταστροφής.

Για να διασαφηνίσω τις πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ καταστροφής, άρνησης και αφαίρεσης, προτείνω να διαβάσω μαζί σας ένα τμήμα ενός θαυμάσιου ποιήματος του Πιέρ Πάολο Παζολίνι.

Ο Παζολίνι είναι πολύ γνωστός σαν σκηνοθέτης κινηματογράφου. Ειδικότερα, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών ’60 κι ’70, είχε σκηνοθετήσει κάποια βαθυστόχαστα σύγχρονα έργα προερχόμενα από τις δυο μεγάλες δυτικές πνευματικές παραδόσεις: των αρχαίων Ελλήνων, με ταινίες όπως η *Μήδεια* κι ο *Οιδίπους*, και του ιουδαϊκού Χριστιανισμού με το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο* κι ένα πολύ πολύπλοκο σενάριο για τη ζωή του Απόστολου Παύλου. Όλα αυτά συγκροτούν μια δύσκολη σκέψη πάνω στη σχέση μεταξύ ιστορίας, Μύθων και Θρησκείας. Ο Παζολίνι ήταν ταυτόχρονα ένας επαναστάτης Μαρξιστής κι ένας άνθρωπος που παρέμενε για πάντα επηρεασμένος από την θρησκευτικότητα των παιδικών του χρόνων. Γι’ αυτό, το ερώτημα που έθετε ήταν: είναι το επαναστατικό γίγνεσθαι της Ιστορίας, η πολιτική αρνητικότητα, μια καταστροφή της τραγικής ομορφιάς των Ελληνικών Μύθων και της ειρηνικής υπόσχεσης του Χριστιανισμού; Ή πρέπει να μιλάμε για μια αφαίρεση, στην οποία μια καταφατική συμφιλίωση της Ομορφιάς και της Ειρήνης γίνεται δυνατή μέσα σ’ ένα νέο δίκαιο κόσμο;

Ο Παζολίνι είναι επίσης γνωστός για τη σχέση που διατηρούσε μεταξύ της ιδιωτικής ζωής του και των δημόσιων πεποιθήσεών του. Όχι μόνο ήταν ομοφυλόφιλος, αλλά αυτό αποτελούσε μέρος της πολιτικής έμπνευσής του, πολλά χρόνια πριν αρχίσει το κίνημα των ομοφυλοφίλων και λεσβιών. Γνώριζε πλήρως ότι η επιθυμία –και στην περίπτωση του, η επιθυμία για νεαρούς εργάτες των προαστίων της Ρώμης– δεν είναι ανεξάρτητη των ιδεολογικών επιλογών μας. Για μια ακόμη φορά, το ζήτημα είναι η εγγραφή της σεξουαλικής επιθυμίας μέσα στην πολιτική αρνητικότητα, όχι σαν ένα καθαρά ανατρεπτικό και καταστροφικό θέμα, αλλά σαν μια δημιουργική μετατόπιση της γραμμής, που διαχωρίζει την ατομική από τη συλλογική υποκειμενικότητα.

Ο Παζολίνι δολοφονήθηκε το Νοέμβρη του 1975. Ήταν τότε 53 ετών. Οι ιδιαίτερες περιστάσεις αυτής της φρικτής δολοφονίας είναι μέχρι σήμερα αδιευκρίνιστες. Αλλά σίγουρα βρίσκονται ακριβώς στο σημείο που οι πολιτικοί προσδιορισμοί συναντούν τις σεξουαλικές καταστάσεις. Είναι αυτό το σημείο που αποτελούσε για τον Παζολίνι μια σταθερά πηγή νέων αληθειών, αλλά επίσης και μια υπαρξιακή τραγωδία.

Υπέροχες ταινίες, πολιτικές δεσμεύσεις, κριτικά δοκίμια, σημαντικά μυθιστορήματα, νέο υπαρξιακό στυλ.. Πέρα από όλα αυτά, ο Παζολίνι είναι ο μεγαλύτερος ποιητής της γενιάς του. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κύριες ποιητικές συλλογές του.

1. Τα ποιήματα που ο Παζολίνι έγραψε σε ηλικία 20 ετών, σε μια ιδιαίτερη Ιταλική διάλεκτο, της περιοχής Φριούλι. Εδώ βλέπουμε την προσπάθειά του να αφαιρέσει την ποίηση από το κύρος της επίσημης Ιταλικής γλώσσας και να χρησιμοποιήσει μια λαϊκή γλώσσα απέναντι στην

γλώσσα του κράτους. Είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού που ο Ντελέζ ονομάζει “μειοψηφική πολιτική” στην ποίηση.

2. Η μεγάλη συλλογή, που εκδόθηκε το 1957, η καρδιά της οποίας είναι το θαυμάσιο ποίημα, *Οι Στάχτες του Γκράμσι*, ένας πολύπλοκος διαλογισμός για την ιστορία, τη Μαρξιστική ιδεολογία, το Ιταλικό τοπίο και τα προσωπικά συναισθήματα.. Ο τίτλος είναι από μόνος του μεταφορά μιας μελαγχολικής άρνησης. Ο Γκράμσι, ο Δάσκαλος, ο Πατέρας του Ιταλικού Μαρξισμού, είναι εδώ σαν να σκορπίζεται μέσα στη σκόνη της Ιστορίας.

3. Οι δυο συλλογές των αρχών της δεκαετίας του '60: *Η Θρησκεία της Εποχής μου* (1961) και *Η Ποίηση από ένα Τριαντάφυλλο* (1964). Σ' αυτές βρίσκουμε το πλαίσιο του τμήματος του ποιήματος που θα ερμηνεύσω σήμερα. Βασικά, πρόκειται για την πικρή απογοήτευση του Παζολίνι σε σχέση με τις πρακτικές της Ιταλικής αριστεράς. Κι ακριβέστερα, για δυο σημαντικές αποτυχίες του Κομμουνιστικού Κόμματος, πρώτα, μια απιστία στον ένοπλο αγώνα χιλιάδων νεαρών ανθρώπων ενάντια στον φασισμό και το Ναζισμό κατά τη διάρκεια του πόλεμου. Δεύτερο, το Κομμουνιστικό Κόμμα είναι ανίκανο να οργανώσει την επανάσταση χιλιάδων νεαρών εργατών στα προάστια των Ιταλικών πόλεων.

Έτσι, εδώ έχουμε μια διπλή άρνηση της λαϊκής νεολαίας. Στο παρελθόν, όπου οι αγώνες τους έχουν ξεχασθεί. Στο παρόν, όπου ο ξεσηκωμός τους περιφρονείται. Αλλά ο Παζολίνι έχει δυο πολύ σημαντικούς λόγους να ενδιαφέρεται με πάθος για την ύπαρξη και τους αγώνες της νεολαίας. Πρώτα, ο μικρότερος αδελφός του, Γκουίντο, είχε σκοτωθεί σε μια μάχη κατά τη διάρκεια του πόλεμου σαν παρτιζάνος, μαχητής της αντίστασης. Και το φοβερό ζήτημα ήταν ότι σκοτώθηκε όχι από τους φασίστες, αλλά από κομμουνιστές μιας άλλης χώρας, από Γιουγκοσλάβους κομμουνιστές, εξ αιτίας ενός ανταγωνισμού μεταξύ Ιταλών και Γιουγκοσλάβων που αφορούσε τον έλεγχο κάποιων συνοριακών περιοχών. Δεύτερο, ως ομοφυλόφιλος, ο Παζολίνι είχε πάντοτε πραγματικές και μακρόχρονες σχέσεις με φτωχούς νεαρούς εργάτες ή με άνεργους νέους των προαστίων. Γι' αυτό το λόγο, πολλά ποιήματα του Παζολίνι μιλούν για τις αντιφάσεις μεταξύ Ιστορίας, πολιτικής και των όρων της συγκεκριμένης ύπαρξης της προλεταριακής νεολαίας.

Ας διαβάσουμε πρώτα ένα τμήμα από τα ποιήματα αυτά. Είναι τμήμα ενός πολύ μεγάλου ποιήματος, της *Vittoria* (Νίκης).

*“Όλη η πολιτική είναι μια ρεαλιστική πολιτική (Realpolitik),” μαχόμενη  
ψυχή, με τον ευγενικό σου θυμό!*

*Δεν αναγνωρίζεις καμιά άλλη ψυχή πέρα απ' αυτή  
που έχει το λόγο του μυαλωμένου ανθρώπου,  
του επαναστάτη που είναι αφοσιωμένος στον έντιμο  
κοινό άνθρωπο (ακόμη κι η συνενοχή  
με τους δολοφόνους των Πικρών Ετών είναι μπολιασμένη  
πάνω στον προστατευτικό κλασικισμό, που κάνει  
τον κομμουνιστή ευυπόληπτο): δεν αναγνωρίζεις την καρδιά  
που γίνεται σκλάβος στον εχθρό της και πηγαίνει  
οπουδήποτε πάει ο εχθρός, οδηγούμενη από μια ιστορία  
που είναι η ιστορία και των δυο, και τους κάνει, βαθιά κάτω,  
διεστραμμένα, αδελφούς. Δεν αναγνωρίζεις τον φόβο  
της συνείδησης που, μαχόμενη μαζί με τον κόσμο,  
μοιράζεται τους κανόνες του αγώνα μέσα στους αιώνες,  
σαν να είναι μέσω ενός πεσιμισμού για εκείνες τις ελπίδες  
που πνίγονται ώστε να γίνουν πιο αντρίκειες. Χαρούμενος  
με μια χαρά που δεν γνωρίζει καμιά κρυφή ατζέντα,  
αυτός ο στρατός – τυφλός μέσα στο τυφλό  
λιόφωτο – των νεκρών ανδρών έρχεται  
και περιμένει. Αν ο πατέρας τους, ο ηγέτης τους, απορροφημένος  
μέσα σ' ένα μυστηριώδη διάλογο με την Εξουσία και καθηλωμένος  
από τη διαλεκτική του, την οποία η ιστορία ανανεώνει  
ασταμάτητα – αν τους εγκαταλείπει,*

στα λευκά βουνά, στις ήρεμες πεδιάδες,  
λίγο-λίγο μέσα στα βάρβαρα στήθη  
των γιων του, το μίσος γίνεται η αγάπη του μίσους,  
που καιει μόνο μέσα σ' αυτούς, τους λίγους, τους εκλεκτούς.  
Ω, Απόγνωση που δεν ξέρει κανένα νόμο!  
Ω, Αναρχία, ελεύθερη αγάπη  
της Ολότητας, με τα γενναία σου τραγούδια!

Σαν μια περίληψη του τμήματος αυτού, μπορούμε να πούμε κάτι σαν κι αυτό:

Όλοι λένε ότι η πολιτική πρέπει να είναι ρεαλιστική, ότι όλες οι ιδεολογικές απάτες έχουν αποδειχθεί επικίνδυνες κι αιματηρές.

Αλλά ποιο είναι το πραγματικό για την πολιτική; Το πραγματικό είναι η Ιστορία. Το πραγματικό είναι το συγκεκριμένο γίνεσθαι του αγώνα και της άρνησης. Αλλά πώς είναι δυνατόν να κατανοήσουμε ή να ξέρουμε την Ιστορία; Μπορούμε να το κάνουμε, αν ξέρουμε τους κανόνες της Ιστορίας, τους μεγάλους κανόνες του γίνεσθαι. Αυτό είναι το μάθημα του Μαρξισμού.

Όμως, δεν είναι οι νόμοι της Ιστορίας κοινοί και για μας και τους εχθρούς μας; Κι αν είναι έτσι, πώς η άρνηση μπορεί να ξεχωρίσει από την αποδοχή;

Βρισκόμαστε στην κατάσταση, όπου, καθώς έχει τερματισθεί η καταστροφή, η ίδια η αφαίρεση, η αντίθεση, αν προτιμάτε, γίνεται ένα αίσθημα συνενοχής. Όπως γράφει ο Παζολίνι: αναγνωρίζουμε ότι πάμε ακριβώς εκεί που πάει ο εχθρός μας, “οδηγούμενοι από μια Ιστορία, που είναι η ιστορία και των δυο.” Κι είναι αδύνατη η πολιτική ελπίδα.

Επομένως, αν οι νεκροί νέοι του τελευταίου πόλεμου μπορούσαν να έβλεπαν την παρούσα πολιτική κατάσταση, δεν θα συμφωνούσαν μ' αυτό το αίσθημα της συνενοχής. Σε τελική ανάλυση, δεν μπορούν να αποδεχθούν τους πολιτικούς πατέρες τους, τους ηγέτες του Κομμουνιστικού Κόμματος. Και αναγκαστικά γίνονται βάρβαροι και μηδενιστές, ακριβώς όπως η άνεργη νεολαία των προαστίων.

Το ποίημα αποτελεί ένα μανιφέστο για την αληθινή άρνηση.

Αν λοιπόν η αφαίρεση διαχωρίζεται από την καταστροφή, σαν αποτέλεσμα έχουμε το Μίσος και την Απόγνωση. Το σύμβολο του αποτελέσματος αυτού είναι η συγχώνευση των νεκρών ηρώων του τελευταίου πόλεμου με τους περιφρονημένους εργάτες των προαστίων μας μέσα σ' ένα είδος φιγούρας τρομοκράτη. Αλλά αν η καταστροφή διαχωρίζεται από την αφαίρεση, σαν αποτέλεσμα έχουμε το αδύνατο της πολιτικής, γιατί τα νεαρά άτομα απορροφώνται από ένα είδος μηδενιστικής συλλογικής αυτοκτονίας, χωρίς καμία σκέψη, καμία μοίρα. Στην πρώτη περίπτωση, οι πατέρες, που είναι υπεύθυνοι για τον χειραφετικό πολιτικό προσανατολισμό, εγκαταλείπουν τα παιδιά τους υπέρ του πραγματικού. Στην δεύτερη περίπτωση, τα παιδιά, που είναι η συλλογική δύναμη μιας ενδεχόμενης επανάστασης, εγκαταλείπουν τους πατέρες τους υπέρ της Απόγνωσης.

Αλλά όμως, η χειραφετική πολιτική είναι δυνατή μόνον όταν κάποιοι πατέρες και μητέρες και κάποιοι γιοι και κόρες συσπειρώνονται μέσα σε μια πραγματική άρνηση του κόσμου έτσι όπως είναι.

Κάποιες παρατηρήσεις.

1. Ολόκληρη η αρχή: κάτω από την ιδέα της “ρεαλιστικής πολιτικής (Realpolitik),” έχουμε κάτι σαν μια άρνηση χωρίς καταστροφή. Την ορίζω: “αντίθεση,” με την κοινή δημοκρατική έννοια. Σαν τους δημοκράτες ενάντια στον Μπους. Βρίσκουμε δυο εξαιρετικούς ορισμούς αυτού του είδους της άρνησης: “το λόγο του μυαλωμένου ανθρώπου” και “τον προστατευτικό κλασικισμό.” Θα παρατηρήσατε ότι και στις δυο περιπτώσεις, η σύγκριση είναι μέσα σ' ένα καλλιτεχνικό συντηρητικό στυλ.

2. Τα “πικρά χρόνια” είναι τα χρόνια του πόλεμου, ο οποίος επίσης υπήρξε, ως επί το πλείστον, στην Ιταλία, ένας εμφύλιος πόλεμος.

Η καρδιά της “αντίθεσης” είναι να αντικαταστήσει κάποιους κανόνες με την βία του πραγματικού. Στην αργκό μου, θα μπορούσα να πω: να αντικαταστήσει κανόνες της ιστορίας ή κανόνες της οικονομίας με τη ρήξη του Συμβάντος. Κι όταν το κάνετε αυτό, “μοιράζεστε τους κανόνες του αγώνα” με τους εχθρούς σας. Και τελικά γίνεστε “σκλάβος του εχθρού σας,” “αδελφός” του εχθρού σας.

Επομένως, η αντίθεση είναι στην πραγματικότητα ο θάνατος της άρνησης. Κι είναι ο θάνατος της πολιτικής ελπίδας.

4. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο Παζολίνι έχει ένα είδος μεγαλειώδους και μελαγχολικής ενόρασης. Ο στρατός των νεκρών νέων του τελευταίου πόλεμου, και μεταξύ τους βέβαια ο νεώτερος αδελφός του Γκουίντο, έρχονται να δουν τον πατέρα τους, τον ηγέτη τους. Δηλαδή, στην πραγματικότητα, τους σημερινούς επαναστάτες ηγέτες. Ο στρατός αυτός, “τυφλός μέσα στο τυφλό λινόφωτο” έρχεται και περιμένει “στα λευκά βουνά, στις ήρεμες πεδιάδες.” Και βλέπουν τον πατέρα τους, τον ηγέτη τους, απορροφημένο μέσα στην ασθενέστερη μορφή της άρνησης, τη διαλεκτική άρνηση. Η άρνηση αυτή δεν βρίσκεται έξω από την εξουσία. Η άρνηση αυτή αποτελεί μόνο μια σκοτεινή σχέση με την ίδια την εξουσία. Είναι ο “μυστήριος διάλογος με την Εξουσία.” Έτσι, ο πατέρας στην πραγματικότητα είναι χωρίς ελευθερία, είναι “καθλωμένος” από τη διαλεκτική της εξουσίας.

5. Το συμπέρασμα είναι ότι ο πατέρας αυτός “τους εγκαταλείπει.” Εδώ βλέπετε το πρόβλημα, που είναι σαφώς ένα πρόβλημα του σήμερα. Ο στρατός των νεκρών νέων ήταν στην πλευρά της καταστροφής, του μίσους. Υπήρχε στη σκληροτράχηλη πλευρά της άρνησης. Όμως περιμένει έναν προσανατολισμό, μια άρνηση που, κάτω από κάποιο πατρικό νομό, συμφιλιώνει την καταστροφή και την αφαίρεση.

Αλλά οι σύγχρονοι ηγέτες τους εγκαταλείπουν. Έτσι, έχουν μόνο το καταστροφικό μέρος της άρνησης. Έχουν μόνο την “Απόγνωση που δεν ξέρει κανένα νόμο!”

6. Κι η περιγραφή της υποκειμενικότητάς τους είναι εντελώς εκφραστική. Ναι, βρίσκονταν στην πλευρά του μίσους, της καταστροφής. Ήσαν οι “οργισμένοι νέοι.” Αλλά τώρα, με μια συγκλονιστική έκφραση, “το μίσος γίνεται η αγάπη του μίσους.” Η αγάπη αυτή του μίσους είναι μια καθαρά καταστροφική άρνηση. Δίχως πρόσβαση στην αφαίρεση χωρίς τους πατέρες, ή τους ηγέτες, είμαστε υποχρεωμένοι να αντιμετωπίσουμε τη γύμνια των “βάρβαρων στηθών των γιων.”

Η μεγάλη ποίηση είναι πάντοτε μια αναμονή, ένα όραμα, του συλλογικού μέλλοντος. Εδώ μπορούμε να δούμε πως ο Παζολίνι περιγράφει την υποκειμενικότητα του τρομοκράτη. Δείχνει με καταπληκτική ακρίβεια ότι η δυνατότητα αυτής της υποκειμενικότητας μεταξύ νεαρών ανδρών ή γυναικών έγκειται στην ανυπαρξία της οποιασδήποτε ορθολογικής ελπίδας για την αλλαγή του κόσμου. Για το λόγο αυτό, δημιουργεί μια ποιητική ισοδυναμία μεταξύ της Απόγνωσης (που είναι η μηδενιστική συνέπεια της εσφαλμένης άρνησης) και της Αναρχίας (στην καθαρά καταστροφική πολιτική της εκδοχή) σαν “ελεύθερης αγάπης της Ολότητας,” που αποτελεί το θρησκευτικό πλαίσιο της τρομοκρατίας, με την φιγούρα του μάρτυρα. Η ισοδυναμία αυτή είναι βέβαια σαφέστερη σήμερα παρά πριν σαράντα χρόνια, όταν ο Παζολίνι έγραφε τη *Vittoria*.

Μπορούμε τώρα να συμπεράνουμε: τα πολιτικά προβλήματα του σύγχρονου κόσμου δεν μπορούν να λυθούν, ούτε μέσα στο ασθενές πλαίσιο της δημοκρατικής αντίθεσης, το οποίο στην πραγματικότητα εγκαταλείπει εκατομμύρια άνθρωπους σε μια μηδενιστική μοίρα, ούτε μέσα στο μυστικιστικό πλαίσιο της καταστροφικής άρνησης, που είναι μια άλλη μορφή εξουσίας, της εξουσίας του θάνατου. Ούτε αφαίρεση χωρίς καταστροφή, ούτε καταστροφή χωρίς αφαίρεση. Αυτό είναι στην πραγματικότητα το πρόβλημα της βίας σήμερα. Η βία δεν είναι, όπως έχει ειπωθεί τον τελευταίο αιώνα, το δημιουργικό και επαναστατικό μέρος της άρνησης. Ο δρόμος της ελευθερίας είναι αφαιρετικός. Αλλά για να προστατέψουμε την ίδια την αφαίρεση, να υπερασπισθούμε το νέο βασίλειο της χειραφετικής πολιτικής, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε, ριζικά, όλες τις μορφές της βίας. Το μέλλον δεν βρίσκεται στην πλευρά των εξαγριωμένων νεαρών ανδρών και γυναικών των λαϊκών προαστίων, όμως δεν μπορούμε να τους εγκαταλείψουμε στους εαυτούς τους. Αλλά το μέλλον δεν βρίσκεται ούτε και στην πλευρά της δημοκρατικής σύνεσης του νόμου των πατέρων και μητέρων. Οφείλουμε να μάθουμε κάτι από τη μηδενιστική υποκειμενικότητα.

Ο κόσμος δεν είναι φτιαγμένος από νόμο και τάξη, αλλά από νόμο και επιθυμία. Ας μάθουμε από τον Παζολίνι, για να μην “απορροφηθούμε μέσα σ' ένα μυστηριώδη διάλογο με την εξουσία,” για να μην εγκαταλείψουμε εκατομμύρια νεαρών ανδρών και γυναικών ούτε “στα λευκά βουνά,” ούτε “στις ήρεμες πεδιάδες.”